

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS NOIR ET INTERSUBJECTIVITÉ
CHEZ BEYALA, GORDIMER ET MORRISON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LORRIE JEAN-LOUIS

NOVEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à saluer tous ceux et celles qui m'ont appuyée dans ma démarche, soit par leurs commentaires, leurs lectures, leur curiosité ou leur perspicacité. Je m'adresse particulièrement à Annik et Anne-Hélène Jutras et Colette Désilets qui ont lu mon travail avec une attention minutieuse. Je souhaite remercier les professeurs qui m'ont marquée par leur générosité intellectuelle: Michèle Géliñas, Ivan Maffezzini et Jean-François Côté. Bien entendu, je désire remercier ardemment Isaac Bazié d'avoir dirigé ce mémoire avec autant de sollicitude. Sa rigueur précieuse et ses mots justes ont su me soutenir tout au long d'une démarche qui, grâce à lui, m'a toujours parue réalisable!

Merci aussi au Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études qui m'a grandement soutenue dans la poursuite de mes recherches.

AVANT-PROPOS

J'ai sept ans. Je suis dans la cour d'école. Je joue. Je cherche à me joindre à un groupe. On me répond : « Non, tu es noire ». Je ne comprends pas. Si on m'avait dit : « Non, tu es une fille », j'aurais compris. J'ai sept ans, je veux jouer. Je trouve un ami : un sou noir. Je le regarde, il n'est pas noir, il est brun. Je regarde ma peau. Je suis de la même couleur que le sou. Ils se sont trompés, ils ne savent pas leurs couleurs, mais apparemment il n'y a que moi qui ne sois pas d'accord. J'insiste, je veux dessiner mes amis. Je dessine le soleil, jaune. Je me dessine, je prends le crayon brun clair. Je dessine mes amis qu'on dit blancs. Je ne peux pas les dessiner blancs sur une feuille blanche. Je regarde autour de moi : ils sont beiges ou rose clair. Ces couleurs ne viennent pas de la réalité. De quoi parle-t-on?

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I FIGURE DU NOIR	5
1.1 Esclavage	5
1.2 Colonisation	7
1.2.1 Représentations littéraires	7
1.2.2 Représentations extralittéraires	9
1.3 Décolonisation	12
CHAPITRE II LE CORPS THÉORIQUE	13
2.1 Théorie du corps social	13
2.1.1 Corporéité, Altérité et Intersubjectivité	13
2.1.2 Savoir, Pouvoir et Altérité	16
2.2 Le corps écrit	19
CHAPITRE III FIGURES DÉMULTIPLIÉES DU NOIR	25
3.1 Dichotomies ou autoperceptions différentielles des sujets	26
3.1.1 Un lieu à soi	27
3.1.2 Se nommer	30

3.1.3 Miroirs de Babel	33
3.1.4 Soliloques	36
3.2 Interactions : fonctions des différences	37
3.2.1 Apparences physiques	38
3.2.2 Contacts physiques	39
3.2.3 Variations imaginaires sur autrui	41
3.2.4 Surnoms	44
3.3 Ruptures et fictions identitaires	52
3.3.1 Ignorance, savoir et pouvoir	52
3.3.2 Fractures	67
CONCLUSION DES BŒUFS D'ARGILE	92
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	101

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur le corps noir et l'intersubjectivité dans *Ceux de July* de Nadine Gordimer (1981), *Tar Baby* de Toni Morrison (1981) et *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala (1988). Dans chacun des récits, la représentation du corps noir est le pivot des relations qui unit les personnages noirs et blancs. L'évolution des différentes trames narratives dépend de la réinscription permanente de la figure du Noir dans les rapports intersubjectifs entre les Noirs et Blancs. Le premier objectif de ce mémoire de maîtrise est donc d'exposer la mise en scène littéraire de cette figure, avant tout, discursive, à travers les déplacements poétiques qu'effectue chacune des auteures. Cette analyse se fait principalement à partir de trois approches : organique, narratologique et sémiologique. Elle met aussi à contribution certaines notions relatives à la subjectivité dans l'énonciation. D'une part, cette analyse illustre les moyens par lesquels les personnages parviennent à construire des dichotomies qui, de prime abord, sont présentées comme étant indépassables à travers une série d'espaces où les différences sont démultipliées. D'autre part, ce travail de mémoire cherche à rendre compte de la nature intimement fictionnelle et sociale des corps, tout en démontrant une différence notoire de l'articulation du corps noir constamment chargé d'un « poids » métaphorique péjoratif qui efface le sujet. À travers leur écriture, les trois auteures parviennent à mettre en évidence les lieux communs de la représentation du corps noir, tout en réinscrivant ces derniers dans une polysémie déroutante et éclairante sur les communautés de sens qui enferment ou qui ouvrent les sujets sur eux-mêmes et sur les autres. En ce sens, les trois microcosmes déconstruisent – chacun dans son contexte respectif – la représentation du Noir.

Mots-clés : Figure du Noir, corporéité, intersubjectivité, stéréotype, altérité, roman, mythe

*À ma mère qui a mis mille soleils dans ses mots,
à mon père dont l'absence m'a nourrie d'avidité et
à la petite fille qui m'habite.*

INTRODUCTION

*Le destin du XXI^e siècle sera modelé
par la possibilité d'existence,
ou par l'effondrement,
d'un monde que l'on peut partager.*
Toni Morrison (2006, p. 14)

Nadine Gordimer et Toni Morrison, respectivement Prix Nobel de littérature en 1991 et en 1993, et plus récemment Calixthe Beyala, se sont distinguées par une écriture novatrice. Leur préoccupation principale consiste à mettre en évidence les enjeux complexes des questions « raciales¹ » qui marquent les sociétés dont s'inspirent leurs œuvres.

Paru plus d'une dizaine d'années avant la fin officielle de l'apartheid, le roman de Gordimer *Ceux de July*² fut bien reçu³. Au moment où Gordimer écrit son texte, l'apartheid résiste et persiste en Afrique du Sud alors qu'il est sévèrement critiqué internationalement⁴. Le roman de Morrison, *Tar Baby*⁵, dans lequel l'auteure fait figurer pour la première fois des protagonistes blancs au nombre des personnages principaux, eut un accueil plutôt mitigé à sa parution (1982). L'action se déroule sur une île utopique dans la mer des Caraïbes appartenant aux États-Unis. Les rares indications temporelles du roman placent le lecteur devant l'état de disgrâce qui caractérise les États-Unis suite à l'échec que fut de la guerre du Vietnam. La guerre et l'après-guerre coïncident avec le mouvement des droits civiques dénonçant les inégalités sociales que subissent les Noirs⁶. Pour sa part, *Tu t'appelleras Tanga*⁷, de

¹ Pour un exposé plus détaillé de notre position par rapport au concept de « race », voir la page 7.

² Nadine Gordimer, *Ceux de July*, [July's people] Trad. de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1983, 207 p. (Gordimer, Nadine, *July's people*, New-York, Penguin Books, 1981, 160 p.).

³ *Ceux de July* est le premier roman de Gordimer après *Burger's Daughter* (1979). Ce dernier a d'ailleurs été censuré pendant deux mois lors de sa parution.

⁴ Le roman paraît peu de temps après la révolte de Soweto en juin 1976 et de l'assassinat en prison de Steve Biko en 1977, chef de file du mouvement de la Conscience noire. (Nadine Gordimer, *Le geste essentiel*, Paris, Plon, (trad. de l'anglais par Jean-Pierre Richard), 1989, p. 260.

⁵ Toni Morrison, *Tar Baby*. Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, 10/18, 1996, 432 p. (Morrison, Toni, *Tar Baby*, New-York, Penguin Book, 1981, 305 p.).

⁶ « Droits civiques » in *Dictionnaire politique et historique du 20^e siècle*, Paris, La Découverte, 2003, p. 212-214.

Beyala, fut accueilli par une critique divisée. Le cadre dans lequel prend forme l'histoire demeure quelque peu flou; nous savons que l'action se situe dans une ville inexistante, quelque part en Afrique subsaharienne, et qu'elle se déroule dans un contexte postcolonial francophone.

Les versions originales des romans de Morrison et de Gordimer sont parues la même année. Sept ans plus tard, le roman de Beyala fut publié à son tour. La contemporanéité des textes fait montre d'une convergence de préoccupations qui taraudent les auteures. L'évolution de la représentation de la figure du Noir oblige ces dernières à soulever des enjeux insoupçonnés reliés au nouvel ordre du monde redistribuant les marqueurs sociaux et symboliques différemment.

Dans cette optique, de nombreuses similarités justifient la mise en commun des œuvres dans le même cadre de réflexion. L'imaginaire du Noir, tenant lieu de pivot narratif, est le premier élément qui unit ces romans. Ainsi, malgré l'éloignement géographique des lieux où s'enracinent les trois récits, la figure du Noir est à la fois récurrente et diffuse dans chacun de ceux-ci. Le second point commun et déterminant du corpus est la structure dichotomique différentielle qui régit non seulement la configuration de l'espace, mais aussi les termes des relations entre sujets noirs et sujets blancs. Un autre point en commun est que dans chacun des romans, les personnages évoluent dans des lieux retirés, soit la prison dans *Tu t'appelleras Tanga*, la brousse dans *Ceux de July* et une île presque déserte dans *Tar Baby*. Ces lieux exigus deviennent le théâtre de petites sociétés fermées que nous considérons comme des microcosmes.

Un dernier élément qui retient notre attention est que plusieurs des personnages de ces récits sont représentés comme étant orphelins. Au-delà de l'existence ou de la non-existence des parents de ces protagonistes, c'est une filiation rompue qui plonge ces derniers dans l'incapacité à s'inscrire dans une histoire, une continuité. À cette condition d'orphelin, les personnages ont fait correspondre des

⁷ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, 190 p.

identités créées de toutes pièces, mises à l'écart ou plutôt en sécurité, loin du jugement des autres. Le sentiment d'abandon éprouvé par les « personnages-orphelins » est accompagné d'une grande solitude et d'un vide angoissant. Cette solitude et ce vide sont peut-être à l'origine des quêtes respectives des protagonistes ou à l'inverse, elles sont l'issue vers laquelle ces derniers se dirigent sans le savoir. Cette fragilité identitaire est dans certains cas une prémisse à la structure dichotomique caractéristique du corpus.

Face à ces similitudes, les difficultés de réception éprouvées par Morrison et Gordimer illustrent à notre avis un malaise social par rapport à un sujet qui demeure à plusieurs égards délicat. Beyala n'est pas non plus à l'abri du risque encouru par ces auteures qui cherchent à sonder les tabous en place. Nous avons choisi de fonder notre analyse comparative de ces trois textes sur les dichotomies entre les personnages noirs et blancs dans lesquelles prend sans doute racine ce malaise. Ce faisant, notre travail vise à démontrer comment l'enchevêtrement d'un discours social largement « métaphorique » à propos du corps noir, récupéré dans une œuvre de fiction, est important parce que le littéraire, comme espace de réflexion, offre la possibilité de questionner les idéologies existantes. La récupération des discours sert à en exploiter les limites lorsqu'elles agissent comme une barrière entre le soi et l'autre, puis ultimement entre la pluralité des identités qui coexistent en chacun de nous. Nous en arrivons ainsi à postuler que la figuration du corps noir est nécessairement en corrélation directe avec la question de l'intersubjectivité. Étudier les rapports intersubjectifs dans les trois romans oblige à tenir compte du statut ambigu du corps, dans la société et dans les textes littéraires, en tant que sujet, objet et support de divers réseaux de significations.

Comme la figure du Noir est le résultat de pratiques discursives qui ne sont pas isolées, la première partie de notre démarche vise à brosser le tableau de la représentation du corps noir telle qu'elle s'est élaborée durant la période allant du milieu du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Cette période est marquée par des faits historiques d'une importance capitale pour notre sujet, soit l'esclavage, la

colonisation et la décolonisation. La seconde partie de notre étude porte, quant à elle, sur les théories du corps social, soit précisément sur la dialectique entre corporéité, altérité et intersubjectivité, puis, sur les théories du corps écrit, afin de présenter les outils qui serviront à l'analyse. La dernière partie du travail est l'analyse effective du corpus selon trois axes présentés ultérieurement. Bref, dans une partie comme dans l'autre, nous verrons que la représentation évolue beaucoup sans changer d'archétype. Cette revue des représentations du Noir est ordonnée selon le type de discours (littéraire, médiatique, scientifique, etc.). Nous verrons que l'oscillation entre la *représentation du Noir* et le *Noir* est la conséquence d'un discours lui-même contradictoire qui réussit à fusionner de façon progressive le réel et la fiction.

CHAPITRE I

FIGURE DU NOIR

Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc.
Frantz Fanon (1952, p. 187)

1.1 Esclavage

La mise en place d'un imaginaire dépréciatif du Noir et des non-Occidentaux (Indiens d'Amérique, Arabes) et sa perpétuation sont en partie le produit de conjonctures sociales et historiques majeures caractérisant la société moderne occidentale en émergence⁸.

Au début de la grande aventure que fut la « découverte » du Nouveau Monde au XV^e siècle, la capture d'individus faits prisonniers, puis vendus en tant qu'esclaves, sert essentiellement à financer les voyages dispendieux vers l'Amérique. Progressivement, les individus ramenés de ces contrées lointaines deviennent la « marchandise » principale de ce qu'on appellera le commerce triangulaire⁹. Dans le Nouveau Monde, le travail d'un esclave noir coûte beaucoup moins cher que celui d'un Blanc libre. En résumé, l'esclave est perçu comme une marchandise, un vulgaire capital complètement déshumanisé. Cependant, il n'y a pas encore, à cette époque, de discours récurrent qui entérine la figure du Noir telle que nous la connaissons aujourd'hui. Les discours raciaux légitimés scientifiquement cautionnant ainsi l'esclavage débutent seulement avec Louis Leclerc Buffon au XVIII^e siècle.

En 1771, Louis-Antoine de Bougainville publie son *Voyage autour du monde*. Premier navigateur français ayant fait le tour du monde, il raconte surtout ses voyages en Polynésie. Le voyage de Bougainville ne se résume pas simplement à la

⁸ Dès 1671, le mot *nègre* fait sa première apparition dans les *Dictionnaires français* où la définition se « réfère tantôt aux peuples d'Afrique, tantôt à l'esclave noir. » Michèle Duchet, « Au temps des philosophes », in *Notre librairie*, n° 90, novembre-décembre 1987, p. 26.

⁹ Le triangle se résumait au périple qui s'effectuait entre trois continents. Les négriers partaient d'abord de l'Europe, se rendaient en Afrique pour capturer des hommes, des femmes et des enfants, puis les vendaient aux esclavagistes d'Amérique. Ce commerce était pratiqué par les Espagnols, les Anglais, les Français et les Hollandais. Jean Meyer, *Esclaves et Négriers*, Paris, Découvertes Gallimard, 1998, p. 21.

découverte de nouvelles terres, mais à l'exploration scientifique de celles-ci. En effet, Bougainville s'inscrit entièrement dans l'effervescence scientifique qui cherche à classer tout ce qui est de l'ordre du vivant. Le président de son expédition tient à ce qu'il parte accompagné d'une équipe scientifique pouvant répertorier tout ce que l'équipage rencontrera, y compris les « sauvages »¹⁰. Si Bougainville ne visite pas l'intérieur de l'Afrique, il marque le pas d'une nouvelle littérature de voyage¹¹ et contribue à l'essor du mythe du *bon sauvage*. Il s'agit, durant la première phase de cette littérature de l'« amour des voyages, [de la] confiance optimiste dans la nature et [du] bonheur qu'on y trouve, [du] désir de porter sur soi un regard naïvement critique.¹² » Ce n'est pas un hasard que Bougainville s'inspire énormément de l'*Histoire naturelle* de Buffon publiée en 1749.

En effet, George Louis Leclerc Buffon (1707-1788) est un des premiers scientifiques à théoriser la pensée raciale avec son ouvrage majeur *Histoire naturelle*. Carl Von Linné (1707-1778) sera toutefois le premier à établir une classification des races en 1758 dans son ouvrage *Systema Naturae* (1758). Cependant, c'est Johan Friedrich Blumenbach (1752-1840) qui est reconnu comme le fondateur de la classification raciale. Les théories raciales telles qu'elles ont été élaborées durant le développement de l'histoire naturelle nous indiquent qu'il existe un lien d'inhérence héréditaire entre les membres de groupes humains définis qui physiquement, moralement et intellectuellement ont des caractéristiques qui ne sont pas partagées avec les autres « races ». L'ensemble de ces caractéristiques est assez vague, mais le processus par lequel on assigne une identité raciale à une personne est simple : la race est considérée comme étant héréditaire, et constitue par conséquent une *essence* à laquelle personne ne peut se soustraire. Le racisme s'établit à partir du

¹⁰ Étienne Taillemite, *Bougainville et ses compagnons autour du monde 1766-1769, Tome 1*, Paris, Imprimerie Nationale, 1977, p. 10.

¹¹ Parmi les auteurs les plus marquants, notons Mongo Park, qui voyage entre 1796 et 1797 à l'intérieur de l'Afrique occidentale et publie *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* (1795). Il y a aussi les Français Théodore Molien et René Caillié, qui publient respectivement *L'Afrique occidentale en 1818, vue par un explorateur français* et *Voyage à Tombouctou* (1830).

¹² Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 63.

moment où les différentes races sont comparées et hiérarchisées selon une certaine échelle de valeurs.

À ce propos, il est important de retenir que les races n'existent pas au sens propre. Elles n'ont de réalité qu'au sens d'une représentation du réel qui n'est pas fondée. La complexité du problème de l'altérité incarnée par le corps noir et son incidence négative dans les rapports intersubjectifs dépassent l'existence ou la non-existence de la race. Le corps est un leurre. Ce faisant, il est un espace vide, un espace de fiction où s'entremêlent une série de projections qui engendrent un système de valeurs le précédant.

C'est pourquoi dans son ouvrage *Color conscious*, Anthony Appiah déconstruit le concept de race en affirmant :

« [...] there are no "races" in the United States or elsewhere as that term has come to be understood; there are only social groups that have been constructed for purposes that cannot be defended on the scientific grounds on which the modern ideational meaning of race must inevitably rest. »¹³

Selon Appiah, les races ne correspondent donc à aucune réalité telle qu'on a voulu le démontrer scientifiquement. En revanche, leur inexistence *scientifique* n'empêcherait pas leur existence discursive et leur fonction régulatrice dans les rapports intersubjectifs. Le discrédit jeté sur les théories raciales ne devrait pas faire écran aux problèmes relatifs aux croyances raciales qui perdurent et motivent la stigmatisation de plusieurs groupes sociaux.

1.2 Colonisation

1.2.1 Représentations littéraires

De la Révolution française de 1789 jusqu'au début du XIX^e siècle, en passant par l'abolition officielle de l'esclavage en République française en 1848, le Noir

¹³ Anthony Appiah, & Gutman, Amy, *Color conscious : the political morality of race*, New Jersey, Princeton University Press, 1996, p. 81.

apparaît d'abord dans la littérature scientifique raciale, comme nous l'avons vu précédemment, puis, dans la littérature exotique, qui comprend à la fois la poésie de cette époque et les écrits coloniaux. Dans la littérature exotique, l'ailleurs est souvent un espace de rêve : « [...] les vifs coloris, les aspects surprenants et enchanteurs de l'exotisme correspondent à l'exaltation de l'imagination prônée par les romantiques.¹⁴ » Les élans qui guident ce genre sont le « dépaysement [et] l'abandon des lieux familiers qui sont recherchés des écrivains du romantisme afin de tromper le mal du siècle.¹⁵ » Le nègre devient, dans ce contexte, romantique, mais sa figure est marquée d'une ambivalence qui, tout en faisant de lui un vecteur de création, continue de le restreindre à des rôles associés principalement au sexe et à la mort.

L'ère coloniale, débutant vers la moitié du XIX^e siècle, vient transformer la perception des colonisés en les homogénéisant et en les fixant dans un espace spéculatif. Le roman colonial marque une rupture avec les prémisses de l'exotisme même s'il en est tributaire. L'ambition civilisatrice que l'Occident nourrit à l'époque coloniale répond à une idéologie de domination explicite qui n'est plus en conformité avec les aspirations littéraires qui ont précédé. Les romans coloniaux visent donc pour la plupart à justifier le colonialisme¹⁶. Les univers romanesques créés oscillent souvent entre :

[...] la vision pessimiste qui prête au continent « maudit » les couleurs de l'enfer, et celle, plus optimiste, qui y verrait plutôt une terre de rédemption, [où] se situent toute une série d'enjeux placés aux confins de l'idéologie et de la mythologie.¹⁷

¹⁴ Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76 Soulignons que Victor Hugo fait partie de cette vague avec son roman *Bug-Jargal* (1826). L'action se déroule aux Antilles, mais Hugo n'y est jamais allé. Il se nourrit de la forme des autres romans exotiques plutôt que d'une expérience vécue.

¹⁶ Les auteurs de cette catégorie sont, entre autres, Pierre Loti avec *Le roman d'un spahi* (1921), Ernest Psichari avec *Terre de soleil et de sommeil* (1908) et l'incontournable Joseph Conrad avec *Au cœur des ténèbres* (1899).

¹⁷ Jacques Chevrier, « Les romans coloniaux : enfer ou paradis » in *Notre librairie*, n° 90 p. 70. Dans son roman *Le roman d'un Spahi*, Loti use à outrance des clichés comme : « [...] à ses yeux, tous se ressemblaient; c'était toujours pour lui le même masque simiesque, et, sous ce poli d'ébène huilé, il n'eût pas su reconnaître un individu d'un autre. », Pierre Loti, *Le roman d'un Spahi*, Paris, Gallimard, 1992, p. 106.

Dans la littérature coloniale, l'Afrique symbolise l'absolu de la déliquescence et cette construction est souvent appuyée par des réseaux lexicaux tournant autour de la noirceur, de la sorcellerie, de la sensualité débridée et de l'insatiabilité sexuelle des Noirs¹⁸.

Bien qu'une hétérogénéité des discours semble mettre en relief des perceptions contradictoires, les préjugés contribuent toujours à essentialiser les sujets. C'est la raison pour laquelle Léon-François Hoffman affirme que « [l]e Bon sauvage du XVIII^e siècle est en passe de devenir l'indigène du XX^e siècle.¹⁹ » Le fait de fixer le Noir dans le champ positif du savoir crée une confusion entre science et idéologie.

1.2.2. Représentations extralittéraires

Du milieu du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire des prolégomènes du colonialisme jusqu'au début de la décolonisation, la mode est à l'exotisme, non plus au sens littéraire, mais plutôt au sens mercantile. Les affiches publicitaires, les expositions coloniales, les jardins d'acclimatation, les zoos, les cabarets et les *ethnic shows* sont autant de médias qui servent généreusement un public friand d'exotisme.

L'entreprise coloniale ne reçoit pas immédiatement l'appui du public. C'est précisément la raison pour laquelle l'émergence de la publicité de masse coïncide avec la propagande coloniale qui cherche à gagner le soutien de la société civile²⁰. En termes d'images, la visibilité du Noir s'inscrit principalement sur deux scènes : les journaux de masse et les affiches visant à faire la promotion des produits nouvellement industrialisés (sucre, café, cacao, rhum, etc.)²¹. La représentation des

¹⁸ À ce sujet, nous pouvons consulter l'ouvrage de Serge Bilé, *La légende du sexe surdimensionné des Noirs*, (2005).

¹⁹ Léon-François Hoffman, « Le Nègre romantique », in *Notre librairie*, n° 90, 1987, p. 34.

²⁰ Cette situation s'applique particulièrement à l'Europe. Quoique la situation soit sensiblement différente aux États-Unis, les médias publicitaires ont recours aux mêmes procédés.

²¹ En France, par exemple, le Noir apparaît constamment dans le *Supplément hebdomadaire du Petit Journal* (SHPJ). Ce premier hebdomadaire français, créé en 1884 et disparaissant en 1890, est très populaire. Jean-Barthélemy Debost, « Le grand-père, le fils, le bâtard et la maîtresse », in *Notre librairie*, n° 90, 1987, p. 73-77.

rôles assignés aux Noirs et aux Blancs dans les colonies est toujours la même : on y voit le héros blanc et son faire-valoir, le Noir. Selon ce procédé de typologisation²², les personnages sont marqués par des traits physiques reconnaissables et répétitifs²³. Ils sont représentés uniquement d'un point de vue extérieur à partir d'attributs physiques caricaturaux. Le Noir prend la forme et la substance d'un simulacre²⁴.

Le dernier lieu, mais non le moindre, qui s'inscrit dans la liste des facteurs ayant construit une altérité négative autour du Noir entre 1850 et 1931, est celui des *zoos humains*. Cette nouvelle attraction est faite sur la même forme que le zoo. Des hommes, des femmes et des enfants provenant de nombreuses colonies sont amenés en métropole afin d'être « exposés » et « montrés » tels des animaux exotiques. De nouveaux types de spectacles ont déjà ouvert la voie à des contacts « physiques » entre les Européens et les Noirs dans l'espace de la métropole, par exemple les music-halls, les cabarets, le cirque et les Minstrel's show²⁵. Cependant, ce genre de divertissements ne touche qu'un nombre restreint de personnes, comparativement aux millions d'individus qui viennent assister aux exhibitions coloniales. Cette pratique en vogue depuis le début du XIX^e siècle est devenue un commerce très lucratif dans plusieurs pays européens : la France, l'Angleterre, la Suisse, l'Allemagne, la Suède et l'Italie²⁶.

L'apparition, puis l'essor de la mode des zoos humains ressortent de l'articulation entre trois processus concomitants : la construction d'un imaginaire social sur l'Autre (colonisé ou non), la théorisation scientifique de la « hiérarchie des races » dans le sillage des

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ Les *têtes de nègres* ont des caractéristiques bien précises que l'on répartit en « cinq lieux communs : les yeux en boule de loto, les cheveux en tortillons, la bouche lippue (aux lèvres rouge sang, la langue pendante), les dents blanches et géantes ainsi qu'un nez épaté. » Raymond Bachollet (dir.), *Négripub : l'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1992, p. 67.

²⁴ La fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle sont marquées par une multiplication des affiches publicitaires. Les Noirs sont aussi utilisés comme têtes d'affiche pour les produits nettoyants comme le détergent à lessive et la cire. Ils sont représentés de façon très péjorative. Raymond Bachollet (dir.), *Négripub : l'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1992, p. 123 et 139.

²⁵ Ce dernier type de spectacles a surtout été populaire aux États-Unis.

²⁶ Nicolas Blanchard, (dir.), *Zoos Humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 12.

avancées de l'anthropologie physique et enfin l'édification d'un empire colonial alors en pleine expansion.²⁷

Le jardin zoologique est en quelque sorte une excroissance du musée scientifique, qui a pour mandat de distraire et d'éduquer simultanément, tout en établissant une hiérarchie codifiée qui instaure des frontières physiques et mentales infranchissables entre les *civilisés* et les *primitifs*. En effet, ces espaces « d'exposition » sont délimités par des grillages, des barrières, des enclos en bois, ce qui suppose que les *exhibés* sont dangereux. Ces derniers ne doivent pas franchir les clôtures, sous peine d'amende. L'autorité absolue du regard assujettit l'*autre*, délimite des espaces précis pour les corps, créant ainsi des « conditions [d']extériorité, [d']objectivation, de distance et de domination.²⁸ » Ce monopole du droit de regard est aussi une narration où l'on fait comprendre aux visiteurs que *voir, c'est savoir* : « Les Autres coloniaux étaient incorporés dans une narration. Leur mise en intrigue permettait de leur assigner un rôle dans les histoires racontées par les musées, les expositions universelles et les cartes postales coloniales.²⁹ » L'importance des zoos humains en ce qui a trait à la création d'un imaginaire dépréciatif du Noir tient à trois éléments : sa longévité – près d'un siècle –, les millions de personnes qui y assistent et le fait que c'est un des premiers phénomènes de masse du XIX^e siècle.

L'apogée du colonialisme coïncide avec l'Exposition coloniale de Paris en 1931. Pourtant, cet événement historique sonne le glas de l'ère coloniale ainsi que de la pratique du *zoo humain*. Tout compte fait, nous devons retenir de cette période le fait que la *spectacularité* du nègre est surtout attribuable à sa couleur de peau, quel que soit l'espace de représentation dans lequel on l'inscrit. Cette entrée du Noir dans le monde occidental est en quelque sorte une théâtralisation de l'altérité.

²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

1.3 Décolonisation

Suite au mouvement de décolonisation qui marque les années cinquante et soixante, l'un des derniers courants majeurs idéologique et culturel ayant le corps noir pour objet principal est celui de la négritude. Ce discours promeut un dialogue égalitaire³⁰, tout en valorisant une esthétique nègre essentialiste³¹.

En somme, le portrait que nous avons dressé de l'image du Noir fournit les éléments qui fondent son archétype. Essentiellement, ces clichés se résument à l'idée que les Noirs sont *instinctuels (sauvages et primitifs), lubriques, comiques et simples d'esprit*. L'évolution démontre une atténuation de l'aspect caricatural, mais une reconduction plus insidieuse de l'archétype continue de marquer les imaginaires. Il suffit pour s'en convaincre de revenir au propos de Bernard Mouralis qui précise que « [...] l'évolution sémantique [...] concernant les autres cultures est aussi un progrès des systèmes de domination.³² » Cette altérité négative construite sur la base d'une typologie entièrement redevable à la couleur de la peau confond fiction et réalité, créant ainsi des espaces réels et fictionnels figés dans les rapports entre sujets.

Les ouvrages à l'étude mettent justement en scène l'incontournable incidence de la couleur de la peau dans les rapports intersubjectifs. Ils offrent diverses avenues pour réfléchir à de nouvelles formes de dynamiques intersubjectives en déconstruisant les perceptions et les rapports dictés par les discours que nous avons passés en revue.

³⁰ Le Noir devient un sujet, il plaide pour son individualité. Pour appuyer notre propos, nous nous référons à Edward Saïd, « Résistance et opposition », in *Culture et impérialisme*, Paris, Le monde diplomatique, 2002, p. 267-391.

³¹ Le recueil de poèmes d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, est une de ses œuvres incontournables sinon fondatrices de ce courant. On attribuera à Césaire le côté universaliste de la négritude, tandis que l'on en attribuera le versant essentialiste à Léopold Sédar Senghor. Du côté du théâtre, il y a Jean Genet et sa pièce encensée : *Les nègres* (1958).

³² Bernard Mouralis, « Le concept de primitif : l'Europe, productrice d'une science des autres », in *Notre librairie*, n° 90, 1987, p. 91.

CHAPITRE II

LE CORPS THÉORIQUE

*Ce corps qui est le mien. Ce corps qui n'est pas le mien.
Ce corps qui est pourtant le mien. Ce corps étranger. Ma seule patrie.
Mon habitation. Ce corps à reconquérir.
Jeanne Hyvrard (La meurtritude)³³*

2.1 Théorie du corps social

La synthèse des diverses théories sur le corps que nous proposons bénéficie de l'hétérogénéité des discours sur ce dernier et vise à enrichir le débat selon une perspective différente. Dans un premier temps, nous cernerons le processus par lequel le Noir devient un écran de projections parfois complètement opaques ou parfois, à l'inverse, tout à fait intelligibles à partir de certaines définitions : corporéité, altérité et intersubjectivité. L'objectif est de présenter les lignes directrices théoriques qui nous permettront d'analyser la figure du Noir dans les romans à la lumière du tableau que nous venons de brosser. En outre, comme notre corpus est aussi le lieu d'un questionnement des idéologies sous-jacentes à cette représentation, nous mettrons en valeur les enjeux identitaires et éthiques relatifs à cette figure. Dans un deuxième temps, nous établirons les bases théoriques de l'analyse des corps textuels principalement avec Jean-Michel Gouvard, Dominique Maingueneau et Francis Berthelot.

2.1.1 Corporéité, Altérité et Intersubjectivité

La diversité des discours sur le corps rend compte de l'irréductibilité du concept. Que l'on parle du corps esthétique, du corps philosophique, du corps de la science, du corps politique ou du corps de la psychanalyse, chaque tentative pour le

³³ Cité de l'ouvrage de David Le Breton, *Les passions ordinaires : Anthropologie des émotions*. Paris, Payot, 2004, p. 15.

cerner n'y parvient pas totalement. Toutes les formes de discours, s'inscrivant comme des fictions du corps, viennent plutôt transformer l'expérience que l'on en fait. D'ailleurs, nous attribuons cette malléabilité du corps à la nature même de la corporéité telle que Jean-Marie Brohm la définit :

[...] point-source ultime, [qui] serait donc la couche du monde qui constituerait toutes les autres, le ici transcendantal de tous les là-bas, le centre de toutes les périphéries, l'unité originelle de toutes les perspectives, qu'elles soient physiques, culturelles ou métaphysiques, le lieu fondateur de tous les horizons sociaux, politiques, religieux, mythologiques, artistiques.³⁴

Cette définition de la corporéité met en place « l'objet » à partir duquel de multiples ramifications se déploient pour former une matrice du corps. À la base, David Le Breton nous indique que le corps est « [...] une surface et une épaisseur d'inscription qui ne prend son sens que par les injonctions culturelles qui viennent s'y tracer.³⁵ » La symbolique ainsi créée noue plusieurs niveaux de la réalité sociale en liant les personnes à travers les signes qu'ils échangent. Entre cette réalité et le corps d'un individu surgit ce que Brohm appelle le « corps mystique » :

[...] le corps mystique est le médiateur symbolique entre la corporéité (la chair) singulière d'un individu et le corps social (les institutions, les groupes, les normes, etc.). [...] Le corps mystique est le fondement transcendant du corps social et du corps individuel : il représente le **corps idéal***, le corps radieux, le corps glorieux, le corps désirable : le grand tout charnel ou symbolico-charnel.³⁶

Cette définition du corps mystique nous permet de considérer le caractère primordial de la dimension politique du corps. Car ce dernier, par nature totalitaire et globalisant, rassemble tous les individus dans les mêmes mythes et dans des « [...] réseaux de

³⁴ David Le Breton, « Corps et symbolique sociale » in *Cahiers internationaux de sociologie*, 1982, p. 226.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ Jean-Marie Brohm, « Construction du corps : quel corps? », in *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, sous la dir. de Catherine Garnier, Montréal : Édition Agence d'Arc, 1991, p. 91. * Souligné dans le texte.

significations, de croyances, d'illusions [...] qui sont des instances de classement, de différenciation, de distinction ... [et] d'opposition.³⁷»

C'est à partir du moment où nous considérons l'impossibilité pour certains sujets de correspondre à ces mythes, qu'entrent en ligne de compte les notions d'altérité et d'intersubjectivité. Une définition de l'altérité veut que celle-ci « [...] réside dans l'apparaître de l'autre comme *alter ego*, manifestant son caractère "autre" par la résistance absolue qu'il oppose à se laisser résorber par [son] propre ego dans l'expérience spécifique de l'intersubjectivité.³⁸» La définition de l'altérité inclut celle de l'intersubjectivité, car ces deux notions représentent deux moments d'un même processus. Il n'y a pas d'altérité (ni de sujet) sans intersubjectivité. Notons que la différence entre l'altérité et l'intersubjectivité réside surtout dans le fait que la première est une notion théorique abstraite qui, ne délimitant aucun espace, n'engage pas à l'analyse concrète des rapports entre les sujets, tandis que la seconde est dynamique. L'intersubjectivité est l'espace commun entre deux sujets qui sont nécessairement dépendants l'un de l'autre. L'insuffisance primordiale du sujet se résume à l'impossibilité de positionner un « je » sans que cela implique invariablement un interlocuteur potentiel, un « tu ».

Ainsi, comme nous l'avons illustré précédemment, la figure du corps noir représente l'autre, celui qui n'est pas *soi*, l'étranger radical. Deux des éléments majeurs de ce survol étaient que la nudité du Noir et sa *noirceur* constituaient l'essentiel des facteurs à l'origine de sa stigmatisation. Cette stigmatisation nous amène à établir que le Noir ne se conforme pas au corps mystique propre à l'imaginaire occidental. La fonction ambivalente qu'il remplit flotte entre l'extérieur et l'intérieur de la symbolique sociale comme nous l'observerons dans l'analyse de notre corpus. Le Noir est condamné à une forclusion qui a pourtant un rôle déterminant à l'intérieur même de la symbolique sociale, là où le Noir devient le

³⁷ *Ibid.*, p. 92.

³⁸ Noëlla Baraquin & cie, « Altérité » dans *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 14.

signe de l'extériorité. Ces mises en relation rejoignent les conclusions de Fanon dans son célèbre ouvrage *Peau noire, masques blancs*³⁹, dans lequel il s'intéresse à l'« expérience vécue du Noir ». Il estime que la *surdétermination* extérieure du Noir est à comprendre comme la *survisibilité* de son corps à laquelle il est soumis : « Aucune chance ne m'est permise. Je suis sur-déterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de « l'idée » que les autres ont de moi, mais de mon apparaître.⁴⁰ » Cette *survisibilité* est paradoxalement garante de son invisibilité. Le Noir devient unilatéralement une surface de projections. Il n'est pas reconnu comme un « autre soi » (*alter ego*). Il est l'*autre* auquel il est impossible de s'identifier. La dynamique de l'intersubjectivité ne s'effectuerait donc pas pour le Noir qui ne serait pas pleinement reconnu en tant que sujet. Il est figé dans un espace encore difficile à circonscrire, se situant à mi-chemin entre le réel et la fiction.

2.1.2 Savoir, pouvoir et altérité

Parmi les injonctions culturelles qui conditionnent le corps à s'identifier au corps mystique, nous retenons deux types de discours qui déterminent en grande partie les modalités de la perception du Noir, la science et la psychanalyse. Celles-ci ont grandement contribué au façonnement de la modernité. De l'union de ces deux discours découle une imbrication du savoir et du pouvoir. Cette imbrication a pour effet non seulement de rendre le corps négligeable dans les rapports sociaux, mais aussi d'oblitérer les mythes fondateurs d'une éthique qui ostracise le Noir.

Foucault nous démontre que le corps de la science résulte d'un changement du rapport entre *les mots et les choses*, d'un nouvel espace engendré à l'intérieur du langage :

[...] [l'histoire naturelle] c'est l'espace ouvert dans la représentation par une analyse qui anticipe sur la possibilité de nommer; c'est la possibilité de *voir* ce qu'on pourra *dire*, mais qu'on ne pourrait pas

³⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1977.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

dire par la suite ni voir à distance si les choses et les mots distincts
les uns des autres ne communiquaient pas d'entrée de jeu en une
représentation.⁴¹

Ce changement de paradigme⁴², situé à la fin du XVII^e siècle, fait du corps « un objet de la pensée et de la connaissance.⁴³ » Il va sans dire que ce corps de la science nous préoccupe particulièrement, puisque c'est dans ce même mouvement de pensée que s'élabore la classification des *racés humaines* ainsi que toutes les théories raciales et racistes qui en découlent. Aussi, c'est ce même paradigme qui nous permet de faire des liens essentiels avec le phénomène des exhibitions humaines, car l'infériorisation de cet *autre* colonisé passe par un nouveau régime du regard et du discours à travers une configuration nouvelle de l'espace.

Dans cette optique, Brohm et Le Breton défendent l'idée selon laquelle l'objectivation du corps à travers le discours scientifique a pour effet de le magnifier tout en le dévaluant. Le Breton affirme d'ailleurs à ce propos que « [t]ant que le corps n'oppose pas de résistance et qu'il demeure inaperçu des autres, comme de l'acteur lui-même, il répond de façon idéale à l'exigence de discrétion qui est à la source de son statut.⁴⁴ » Cette tyrannie correspond à une violence qui refoule la *dimension politique du corps*⁴⁵. Cette ambivalence d'un corps que l'on veut à la fois immortel et invisible met l'emphasis sur l'enjeu de la limite et ultimement, sur celui de la différence. Car, l'altérité se manifeste « [au] moment où [le corps] offre une résistance, où il provoque le sentiment d'une limite.⁴⁶ »

Cette ambivalence fait en sorte que la question de l'intersubjectivité se situe exactement dans les interstices du déni du corps. Cette dénégation s'illustre comme

⁴¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

⁴² Lire à ce propos Sarga Moussa, *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature : (XVIII^e-XIX^e siècles : actes du colloque international de Lyon*, Paris, L'Harmattan, 2003), p. 228.

⁴³ Christine Detrez, *La construction sociale du corps*, Coll. « Inédit essais », Paris, Seuil, 2002, p. 29.

⁴⁴ David Le Breton, *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris : Librairie des méridiens, 1985, p. 125.

⁴⁵ Le déni « [r]efuse au corps un statut politique précis, comme [s'il] était hors du champ des conflits sociaux et des enjeux politiques [...] » in Jean-Marie Brohm, *Le corps analyste*, Paris, Anthropos, 2001, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

un refus de l'*autre*, car le corps est le signe même de l'altérité. Ce qui n'est pas sans rappeler que le Noir est avant tout un « apparaître », un corps, donc le signe d'une étrangeté. Autrement dit, puisque le corps est le signe même de l'altérité, il s'adapte aisément à la forme du trope. C'est la raison pour laquelle les lieux communs du corps noir sont une plage de métaphores qui ont fixé le « non-visage » de l'altérité. Cela constitue précisément une amorce au discours de la psychanalyse dans le but de mieux saisir les mécanismes qui façonnent la littéralité métaphorique du Noir.

D'où le recours à une lecture critique de Freud⁴⁷ d'Ursula Link-Heer afin de nous aider à comprendre la raison pour laquelle le corps des *autres* (racialisés) ne s'arrime pas au corps mystique. En effet, la symbolique sociale intimant aux corps de s'homogénéiser provient d'une conjoncture de discours qui a « épinglé » le Noir et l'Afrique dans une fiction où tous deux correspondent étrangement aux éléments distinctifs du *ça*. Link-Heer avance que l'avènement de la théorie de l'inconscient de Freud et les textes qui fondent ses thèses font des glissements référentiels à une *Afrique intérieure* pour expliquer l'inconscient, c'est-à-dire de « [l']Afrique ne se manifestant sur aucune superficie, mais cachée dans les profondeurs de nous-mêmes.⁴⁸ » Cette mise en place d'un discours psychanalytique est crucial pour la modernité occidentale et coïncide temporellement avec le colonialisme. Durant la période coloniale, l'Afrique acquiert alors un :

[...] pouvoir sémantique d'évocations et d'associations [qui] ne fonctionne pas selon les règles d'une représentation correcte de données positives ou réelles, mais selon l'imaginaire plus ou moins stéréotypé d'un symbolisme collectif qui est particulièrement apte à court-circuiter toutes les différences entre des domaines et des pratiques spécifiques.⁴⁹

⁴⁷ À ce sujet, nous pouvons retourner à la théorie de Freud dans son ouvrage *Le moi et le ça* (1923).

⁴⁸ Ursula Link-Heer, « L'Afrique comme métaphore », in *Littératures et sociétés africaines*, Gunter Narr, Allemagne, 2001, p. 1.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 4.

Ce qui définit principalement l'inconscient (irrationalité, inaccessibilité, libido) ferait écho à la lubricité du nègre, à son opacité et à sa simplicité d'esprit⁵⁰.

Par un truchement discursif fonctionnant métaphoriquement, nous sommes amenés à postuler que le Noir (le corps noir et la figure du Noir) remplit une vacuité qui servirait de paramètre d'extériorité à une symbolique sociale plaçant le fardeau de la chair à l'extérieur du politique. Cette « vacuité » référentielle de l'Afrique nous ouvre des pistes pour l'étude des textes à suivre. En effet, cette coquille vide que serait l'Afrique ou le Noir surgit dans l'analyse et, une fois repérée, nous pouvons comprendre sa fonction et son évolution au fil des récits. Dans la partie qui suit, nous retiendrons certains outils d'analyse textuelle qui nous permettront de suivre la maîtrise de l'*autre* par le recours à une métaphorisation qui le condense, le déplace et économise sa représentation.

2.2 Le corps écrit

Le texte est le corps du corps.
Christian L. Hart-Nibbrig (1983, p. 99)

Dans le cadre du récit de fiction, le corps figuré est équivoque « parce qu'il est et corps, et écriture.⁵¹ » À la fois

[d]ouble ambiguïté parce qu'en tant qu'élément du texte littéraire, il peut être considéré comme un signe quelconque, franc de toute détermination sémantique autre que celle du complexe plus ou moins autonome qu'est l'œuvre singulière, d'une part; d'autre part parce que ce signe précisément est de la nature même des éléments qui une fois convoqués, font appel à un fort potentiel de référentialité qui dans bien des cas, se fait de manière directe.⁵²

⁵⁰ Cette lecture est aussi celle de Bernard Mouralis dans le texte « Le concept du primitif », *loc. cit.*

⁵¹ Isaac Bazié, « Corps perçu, corps figuré », in *Le corps et ses fictions*, Les Presses universitaires de Montréal, vol. 41, n° 2, 2005, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

Les auteures de notre corpus se sont particulièrement attardées non seulement au contenu du récit, mais également à la fonction poétique du langage, c'est-à-dire à son *potentiel de référentialité*. Dans le cadre de cette étude, nous nous pencherons principalement sur l'idée selon laquelle le corps des protagonistes est considéré comme un signe qui se crée selon une dissémination discursive constituant la trame narrative. Dans cette optique, l'analyse du corps dans le discours littéraire respecte son caractère intrinsèquement fictionnel et social. Le pari tient surtout à un paradoxe : l'engendrement de corps écrits qui peuvent être lus et analysés. Nous retenons essentiellement trois approches : l'approche sémiologique avec Philippe Hamon, l'approche organique et l'approche narratologique avec Berthelot. De plus, nous convoquerons les notions relatives à la subjectivité dans l'énonciation avec Gouvard et Maingueneau.

De prime abord, dans son texte « Pour un statut sémiologique du personnage⁵³ », Hamon estime que le projet de toute théorie littéraire devrait considérer le personnage d'abord comme un signe *construit*, un « composé » de signes linguistiques. Selon lui, la notion du personnage n'est pas seulement littéraire. Cela dit, l'angle d'approche de notre étude des textes devra aussi porter sur la *littéralité* en tant qu'*unité singulière du texte* plutôt qu'uniquement sur sa *littéralité* esthétique (ex. : critères culturels). Le personnage n'est pas exclusif à la forme littéraire et il n'est pas toujours anthropomorphe. Il est un effet résultant à la fois de la lecture et de l'écriture.

Si l'on tient compte du personnage en tant que concept sémiologique, c'est d'abord parce qu'il est un signifiant discontinu. D'une part, en ce qui concerne le signifié du personnage

[...] à la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur, « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, [...] stable, qu'il s'agirait

⁵³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 117-180.

purement de *reconnaître*, mais une construction qui s'effectue progressivement [...].⁵⁴

Nous serons attentifs dans notre analyse aux axes sémantiques qui définissent les personnages au fil de la lecture et à leurs réitérations, car il peut y avoir des *faisceaux stéréotypés*. D'autre part, le signifiant du personnage est un ensemble dispersé de marques qu'Hamon surnomme l'étiquette. Cette dernière est composée de caractéristiques générales esthétiquement définies par l'auteur⁵⁵.

Si le texte d'Hamon nous fournit plusieurs pistes pertinentes pour analyser le personnage, elles demeurent incomplètes puisqu'elles ne fournissent pas les outils nécessaires pour rendre compte de la « réalité » implicite et explicite de son corps physique. Dans son ouvrage portant sur l'analyse du personnage, *Le corps du héros* (1997), Berthelot pose le problème de l'appréhension du personnage selon sa nature « ectoplasmique » qu'il décrit comme suit :

Dans cette perspective, le personnage est donc avant tout un signe linguistique, au sein d'un discours littéraire ou non. Mais si, en le définissant ainsi, on débarrasse l'étude des structures narratives de tout psychologisme, on élimine en même temps la nature physique du héros : ce qui en fait un être de chair et de sang, fût-ce dans un espace imaginaire.⁵⁶

Berthelot a un parti pris pour la prégnance du corps des personnages existant dans le temps et l'espace imaginaires des microcosmes dans lesquels on leur donne vie, sans pour autant tomber dans un psychologisme simplifiant. En ce sens, Berthelot cherche à remettre à sa juste place le double point de vue organique et narratologique des sujets mis en scène. Pour aborder cette dimension incontournable du personnage, Berthelot en répartit l'analyse en trois catégories : les parties du corps, les facultés (cinq sens, sexualité, douleur, etc.) et les données de base (âge, sexe, etc.). Il cherche à trouver un juste équilibre

⁵⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁵ Par exemple, la récurrence est un élément qui nous permet d'évaluer la stabilité du nom propre.

⁵⁶ Francis Berthelot, *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation du corps romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 8.

[...] entre la dénégarion de toute chair et la recherche d'une précision clinique [où] se déploie un jeu complexe, [là] où les mots tour à tour transcendent la dimension organique du corps, la suggèrent, où la nomment explicitement.⁵⁷

Berthelot retient les lieux de la manifestation du corps qui révèlent des tensions sous-jacentes à la corporalité des personnages, soit dans la description, la narration ou le dialogue. Cet aspect s'avère très important pour nous étant donné que la problématique de ce travail s'appuie justement sur la figuration du corps, en l'occurrence celui des personnages noirs. C'est dans la description que Berthelot s'attarde particulièrement aux aspects physiques, à la mise en scène du corps dans l'espace, aux sensations, au dit et au non-dit tel qu'il l'explique dans l'extrait suivant :

Ce sont d'un côté l'exigence de réalisme, la volonté de rendre les choses claires au lecteur, voire le désir de le choquer; de l'autre le souci de stimuler son imagination, mais aussi le respect des tabous en place, ou plus simplement la pudeur, que ce soit celle de l'auteur lui-même ou celle qu'il prête à ses personnages.⁵⁸

Du reste, c'est la narration du comportement du héros et les relations entre les personnages qui conditionnent le texte romanesque. Comparativement à la description, la narration s'intéresse aux personnages comme à des êtres en action.

Le dernier aspect auquel nous nous attardons concerne la question de l'énonciation et de la subjectivité dans le langage. En effet, comprendre l'énonciation c'est reconnaître que « [p]arler, c'est [...] donc communiquer également le fait que l'on communique, intégrer dans l'énonciation la manière dont celle-ci doit être saisie par le destinataire.⁵⁹ » Le concept d'énonciation correspond au fait que le langage est organisé à partir d'un centre qui est un « je » invariablement présent. Il y a toujours une coïncidence « entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.⁶⁰ » C'est dans

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 6.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

la mesure où l'énonciation est une action qu'on peut introduire le concept d'acte de langage. La performativité d'un acte de langage est inséparable de la parole et nous permet d'en saisir les *conditions de réussite*, à tel point que la portée de cet acte dépend entièrement du contexte qui réunit au minimum un énonciateur et un coénonciateur. C'est là que se joue une série de tensions relativement transparentes dans le *dire* : « La profération d'un acte de langage définit nécessairement un rapport de places de part et d'autre, une demande de reconnaissance de la place que chacun s'y voit assigner.⁶¹ » La littérature est un genre du discours qui ajoute une valeur illocutoire différente aux autres discours écrits. Ceci dit, le *dire littéraire* s'inscrit déjà lui-même dans un genre qui influence l'interprétation.

Dans cet ordre d'idées, la notion de subjectivité (identité) dans l'énonciation repose sur la dynamique intersubjective comme Maingueneau nous l'explique :

Les énonciateurs ne se contentent donc pas de transmettre des contenus représentatifs, ils s'emploient constamment à se positionner à travers ce qu'ils disent, à s'affirmer en affirmant, en négociant leur propre émergence dans le discours, en anticipant sur les réactions d'autrui [...]⁶²

Toutefois, il y a toujours une dissymétrie possible entre l'énonciation et la réception, « car les normes et les lieux communs que sont censés partager » les « co-énonciateurs⁶³ » ne sont pas toujours assurés.

C'est la raison pour laquelle notre intérêt s'articule aussi autour d'outils comme les présupposés, les sous-entendus et les lois du discours⁶⁴. Nous abondons dans le même sens que Maingueneau, qui considère ces paramètres indispensables à l'analyse en raison de leur poids sur la trame narrative. Ils reflèteraient bien la corporalité (implicite ou explicite) des personnages tout en nous aidant à soulever les enjeux décisifs qui donnent forme aux dialogues. Maingueneau dit lui-même

⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

que « [l'] œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. Pour le critique, elle fait toujours signe, elle montre du doigt un sens au-delà des contenus littéraires.⁶⁵ » Là où l'implicite régit les dialogues, les lois du discours exposent les termes du contrat tacite s'établissant entre les coénonciateurs. Dans chacune des œuvres de notre corpus, ces lois du discours déterminent la compréhension que nous devons avoir des rapports entre les sujets.

Pour sa part, Gouvard nous fournit aussi des outils qui serviront à réaliser une microanalyse du texte. Son étude, se situant entre ce qui réunit Hamon et Maingueneau, porte essentiellement sur la sémantique. Gouvard traduit la valeur qu'on peut tirer de la relation entre les différentes natures des mots. C'est avec ces indications qu'il nous est possible de comprendre par exemple les pronoms indexicaux « qui reflètent directement la conscience de soi ou des autres.⁶⁶ » Cela comprend de nombreux embrayeurs qui manifestent la situation d'énonciation dont, entre autres, les déictiques (déterminants et pronoms possessifs, pronoms personnels, adverbes de lieu et de temps, etc.) et les temps verbaux.

Tout compte fait, nous avons vu dans ce chapitre que si le corps se situe au carrefour de représentations médiatisées par le langage savant ou populaire, il demeure pourtant un objet évanescent. Cette propriété intrinsèque prédispose le corps aux formes ingénues des tropes. Le pouvoir d'évocation du corps noir nourrit les préoccupations littéraires des auteures de notre corpus. Nous serons à même d'apprécier les passions tragiques qui s'entremêlent autour de cette figure.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁶ Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Collin, 1998, p. 18.

CHAPITRE III

FIGURES DÉMULTIPLIÉES DU NOIR

*Dans son enfance, il avait modelé des bœufs d'argile
en compagnie de petits Noirs sur la ferme familiale; mais,
depuis, on l'avait conditionné à entretenir
en lui-même un antagonisme, à ses yeux
sans fondement.*

Nadine Gordimer (1966, p. 79)

Le dénominateur commun de *Ceux de July*, *Tu t'appelleras Tanga* et *Tar Baby* s'établit à partir d'une articulation dichotomique. Ces romans démontrent un travail de création basé sur une figure récurrente, celle du *Noir* qui, par sa forme, actualise une violence qui fige les personnages dans une structure différentielle. Plusieurs modalités viennent s'annexer à cette structure différentielle. Cette forclusion fait en sorte que le corps noir devient le pivot entraînant une série de stéréotypes visant autant les protagonistes blancs que les protagonistes noirs. D'ailleurs, nous pouvons y voir un trait propre au stéréotype qui est par définition dichotomique :

[Il est un] véritable condensé d'idéologie subreptice. Il fonctionne en effet, le plus souvent, dans une situation de bi-polarité opposant deux espaces, deux appartenances, deux conceptions du monde *a priori* différentes ou antagonistes, et il exprime fréquemment une attitude de rejet, de mépris, ou de condescendance à l'égard de ce qui est perçu comme écart par rapport à une norme auto-proclamée.⁶⁷

Le corps vient ainsi nourrir le tissu textuel du récit et une relation inversement proportionnelle nous indique aussi que « le narratif construit le corps.⁶⁸ » Ce dernier est le support qui relie et sépare les protagonistes tout comme l'espace de leur intersubjectivité. Les différents discours que les personnages entretiennent sur eux-mêmes et ceux qui sont le fruit d'un regard porté par un autre personnage parcourent

⁶⁷ Jacques Chevrier, « Stéréotype », in *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Pulim, 2005, p. 166.

⁶⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 162.

les textes et révèlent des quêtes similaires : quête de soi, quête de savoir, quête de récit. Cette ressemblance entre les textes est aussi renforcée par le fait qu'ils renferment des enjeux comparables. Ils questionnent le rapport à la figure du corps noir en modifiant sa référentialité. Cela a pour effet de perturber le positionnement des personnages blancs et noirs à travers la dynamique intersubjective.

Notre étude des textes s'appuie sur l'évolution des structures dichotomiques et se divise en trois parties qui respectent l'aspect dynamique des différentes modalités, assurant ainsi aux dichotomies une continuité narrative. Dans la première partie, nous cherchons à soulever les différences que les sujets entretiennent entre eux et dans lesquelles ils se campent en s'affirmant. Dans la deuxième partie, nous analysons les supports qui permettent aux dichotomies de se perpétuer selon le regard que « l'autre » porte sur « soi ». Dans la dernière partie, nous nous intéressons aux failles dans le discours qui mettent en péril les bases dichotomiques initialement relevées, non seulement d'après l'issue différente des trois textes, mais aussi selon certaines thématiques qui traversent les romans.

3.1 Dichotomies ou autoperceptions différentielles des sujets

La première partie de notre analyse concerne la mise en place des articulations qui nourrissent la dynamique dichotomique des textes à l'étude. Il s'agit de choisir les modalités à partir desquelles il devient possible dans chaque cadre narratif de définir des divisions qui séparent et opposent les personnages s'inscrivant pourtant dans un espace commun. Ces divisions sont entendues comme des frontières physiques ou imaginaires distanciant les protagonistes qui cherchent eux-mêmes à s'affirmer par leurs différences. Nous nous pencherons uniquement sur la perception que les sujets ont d'eux-mêmes et les éléments avec lesquels ils se définissent. Les circonstances qui établissent cette structure sont multiples et leurs imbrications, variées. Pour notre analyse, nous retenons quatre perspectives où les personnages s'entêtent à se percevoir selon des différences qu'ils créent et entretiennent : les lieux, la présentation de soi par le corps, les noms propres et les discours.

3.1.1 Un lieu à soi

Le lieu tel que nous le percevons, avant tout physique et géographique, est une configuration composée de frontières et de limites découlant d'une organisation sociale. En effet, si une division physique de l'espace sépare les personnages blancs des personnages noirs, c'est souvent le fruit d'une perception de soi qui radicalise sa différence avec l'autre.

Dans *Tar Baby*⁶⁹, Ondine s'attache de manière significative à la cuisine. Elle dit, au début du roman, en s'adressant à son mari Sydney : « [...] je connais mes cuisines. Mieux que mon visage. » (*TB*, p. 57). Ailleurs dans le texte, lors d'une altercation houleuse avec la femme du propriétaire, Margaret, elle crie : « Que cette garce ne mette plus les pieds dans ma cuisine. Elle n'a rien à y faire. Elle n'est ni cuisinière ni mère. » (*TB*, p. 293). Dans le premier extrait, nous faisons face à ce que Berthelot définit comme *l'organique substitué*⁷⁰. Le visage et la cuisine sont mis sur le même pied d'égalité et, par métonymie, le discours qu'Ondine tient sur elle-même illustre l'idée que la cuisine remplace son visage, qu'elle *est* sa cuisine. Dans le deuxième extrait, cette « Ondine-cuisine » révèle un *corps thématique*⁷¹, puisque cet espace est investi de manière telle qu'il a une incidence directe sur l'évolution du récit, sur les tensions narratives qui existent entre Ondine et Margaret. Ondine défend féroce­ment ses cuisines en raison de la charge affective qu'elle y a projeté. Cela lui donne la possibilité d'actualiser les identités de cuisinière et de mère qu'elle s'attribue⁷², contrairement à Margaret, en qui elle ne reconnaît pas du tout ces qualités. Elle ne peut pas laisser rentrer Margaret dans ce lieu, sans du même coup remettre en question ce qu'elle prétend être.

Pour sa part, Margaret se replie dans un espace très restreint. Ce ne sont pas les cuisines, mais bien les pièces qu'elle a choisi de connaître à l'Arbre de la Croix.

⁶⁹ Désormais, lorsque nous citerons des extraits du roman *Tar Baby*, nous utiliserons l'abréviation *TB* suivie du numéro de la page.

⁷⁰ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 41.

⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

⁷² Ondine n'a pas d'enfant, mais elle a été une mère pour sa nièce Jadine et pour Michael, le fils de Margaret et Valerian.

Au début du récit, Valerian la nargue sur sa connaissance exagérément minime des pièces de la maison. Elle avoue ne pas aimer la cuisine parce qu'elle serait trop loin de l'entrée (*TB*, p. 39). Cette façon d'habiter la maison de l'Isle des Chevaliers n'est pas très différente de son mode de vie dans la caravane lorsqu'elle demeurait avec ses parents. L'explication que le narrateur fournit à ce propos est éclairante : « Mais Margaret continua de préférer la caravane car sa⁷³ différence y trouvait moins de place pour s'y développer. » (*TB*, p. 82). Sur l'île, Margaret ne connaît que trois pièces : sa chambre, le salon et la salle à manger. Elle se dit à elle-même : « La boucle entière, pensa-t-elle, j'ai bouclé la boucle. La caravane avait été comme cette chambre. Économie de place et lignes parallèles. Rangements secrets et surfaces nettes. » (*TB*, p. 116-117). Comme c'est Margaret qui fait l'analogie entre son ancienne caravane et sa chambre à l'Arbre de la Croix, nous pouvons déduire que ces lieux ont la même fonction, cela par le fait qu'elle y cultive sa différence en plus de s'emprisonner dans une forteresse de hardes. Le texte ne dit pas explicitement quelle est la nature de sa *différence*. Le repli de Margaret sur elle-même serait dû à sa beauté exceptionnelle. Toutefois, à ce moment du récit, nous ne sommes pas en mesure de comprendre ce qu'elle cherche à protéger des autres.

Dans le roman de Gordimer, *Ceux de July*⁷⁴, la séparation de l'espace est tout à fait différente, mais non moins significative. En langue afrikaans, le mot « apartheid » signifie « développement séparé »⁷⁵. Il est dans les faits, une « théorie d'organisation fondée sur la ségrégation raciale et spatiale [...] »⁷⁶. Le système de l'apartheid a maintenu institutionnellement les Blancs et les Noirs radicalement séparés. L'héritage d'un tel système n'engage pas du tout à une reconfiguration de l'espace où Blancs et Noirs peuvent cohabiter sans heurts. Le mode de cohabitation qui était imposé en ville diffère considérablement de la vie en brousse. Une de ces

⁷³ Nous soulignons.

⁷⁴ Désormais, lorsque nous citerons des extraits du roman *Ceux de July*, nous utiliserons l'abréviation *CJ*, suivie du numéro de la page.

⁷⁵ « Apartheid » dans *Le dictionnaire historique et géopolitique 20^e siècle*, 2003, p. 41.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

différences constitue l'impossibilité dans le village de séparer nettement ce qui appartient aux Smales de ce qui appartient à July. Si, en ville, ce respect des limites résulte de l'application de la loi, dans la brousse, l'exercice de cette loi est impossible. En réfléchissant Maureen constate que

[l'on] peut vivre tout le jour tout près les uns des autres, chacun demeurant constamment sous le regard de tous, dès lors qu'on a les mêmes préoccupations et les mêmes activités : cette proximité de chaque instant n'entraîne aucun échange, et incite à une mutuelle discrétion. (*CJ*, p. 89)

Lorsque les Noirs travaillaient pour des Blancs en tant que domestiques, ils avaient leur propre petite habitation, comme July. Cependant, lorsque Maureen est dans la brousse, elle réfléchit sur les frontières qui l'ont toujours maintenue physiquement à distance de July et les lois qui en sont à l'origine. La vie dans le « bush » fait prendre conscience à Maureen de l'absurdité de l'apartheid. Les difficultés que les Smales éprouvent désormais et auxquelles ils n'ont jamais eu à faire face auparavant mettent à nu le mécanisme par lequel la loi s'écrit à même le corps de ses sujets : des sujets noirs en l'occurrence. Bien qu'elle exclue ces derniers, cette forme d'organisation sociale repose entièrement sur eux.

Maureen compare continuellement sa vie actuelle à sa vie en ville. Un exemple qui illustre les lieux auxquels Maureen fait référence lorsqu'elle a recours à l'expression « là-bas » est : « Chaque fois qu'elle allait au garage pour prendre sa voiture, elle venait tout près du logement de July mais elle n'y pénétrait jamais [...] » (*CJ*, p. 89). Dans le village de July, (le *ici* dans le discours de Maureen), elle agit autrement. Le fait qu'elle ait été son employeur, lui conférerait des privilèges qui l'autoriseraient à rentrer librement dans la hutte de July. Progressivement, les lieux qui modèlent la dichotomie dans *Ceux de July* ne sont pas les huttes du village, mais bien le va-et-vient de Maureen constant entre un *ici* de la brousse et un *là-bas* de la ville. L'adverbe indexical « ici » « [...] renvoie au lieu de l'énonciation ou, si l'on préfère, au lieu que l'énonciation souhaite représenter comme étant celui de son

avènement. [...] il appelle un indicateur de lieu distinct de l'énonciation, comme "là-bas".⁷⁷ » Maureen vacille toujours entre ces deux espaces constamment opposés, car plus on évolue dans le récit, c'est-à-dire dans le *ici* de la vie en brousse, plus le *là-bas* perd en précision. Maureen est ainsi toujours divisée dans son propre discours entre deux lieux, c'est-à-dire entre la brousse et la ville qui multiplient les oppositions (le passé/le présent, la « Maureen » d'avant et celle d'après). En effet, cet espace, auparavant si précis, devient flou et incompréhensible. Il nous indique par ailleurs que cette ambivalence de Maureen entre un *ici* et un *là-bas* est une lente perte de ce qui la définissait en ville face à un présent dans la brousse, où elle ne se reconnaît plus. Cela ne l'empêche pas de maintenir l'opposition de ces deux espaces jusqu'à la fin du récit. Ainsi, la séparation géographique est souvent motivée préalablement par une mise à distance imaginaire entre soi et l'*autre*. Ces divers lieux sont alors investis et deviennent par conséquent exclusifs.

3.1.2 Se nommer

Les dichotomies structurantes prennent aussi d'autres formes. Cette perception de soi dans la différence s'inscrit d'une part dans les prénoms des personnages et, d'autre part, dans la description qu'ils font d'eux-mêmes par rapport à leur corps. Nous cherchons à cerner ces images autoréflexives, les autoportraits que les sujets mis en scène dans des lieux déjà dichotomiques font, entretiennent et apposent à cette structure qui divise. L'intérêt des noms propres est qu'ils sont habituellement vides au niveau sémantique. Les noms propres que les personnages s'assignent, refusent ou acceptent sont autant de façons de tisser la toile narrative autour d'entités qui cherchent à justifier leur appartenance à un espace donné.

La jeune mourante dans *Tu t'appelleras Tanga*⁷⁸ agit comme si elle n'avait pas de nom. Chaque fois qu'on lui demande son nom, elle ne répond pas et elle

⁷⁷ Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ Désormais, lorsque nous citerons des extraits du roman *Tu t'appelleras Tanga*, nous utiliserons l'abréviation *TT*, suivie du numéro de la page.

esquive la question de son interlocuteur. C'est ce qu'illustre le passage qui suit : « – Comment t'appelle-t-on? J'ai [Tanga] un mouvement de recul. Il prend la précaution de rouler un rire. Je me détends. – J'ai perdu mon nom. » (*TT* 153). À aucun autre moment dans le récit elle ne dit qu'elle se nomme Tanga. Si nous savons que Tanga est son nom, c'est uniquement par effet de réverbération lorsqu'elle scelle son alliance avec l'autre femme, Anna-Claude, et qu'elle lui dit : « [...] tu seras moi. [...] tu t'appelleras Tanga. » (*TT*, p. 14). Paradoxalement, en refusant de s'affirmer comme étant Tanga, elle assigne ce nom à un autre personnage, créant ainsi une situation où elle-même n'est personne, mais où l'autre sera celle qu'elle n'est plus. C'est là précisément qu'une division pour le moins alambiquée l'unit et la distancie de l'autre personnage, c'est-à-dire Anna-Claude.

Nous retrouvons une situation similaire dans *Tar Baby* avec le fugitif Fils. Ce dernier a une pléthore de noms. Il fuit systématiquement chaque fois qu'on lui demande le sien, comme Tanga. Lorsque Jadine lui pose la question, sa réponse est de solliciter le sien. Quand Valerian essaie d'obtenir cette information précieuse la première fois, il ne répond pas et, la deuxième fois, il invente un nom. Toutefois, au milieu du récit, le narrateur nous révèle les pensées de cet intrus comme dans l'extrait suivant :

Fils. C'était le nom qui désignait son être intime. Celui auquel il n'avait jamais menti, celui qu'il bordait le soir dans son lit, celui qu'il ne voulait pas voir mourir. Les autres ressemblaient aux mots qu'il disait – des inventions du moment, des mensonges nécessaires pour qu'on ne fasse pas de mal à Fils et pour mettre en sécurité au moins cette unique réalité. (*TB*, p. 196)

Dans cette citation plusieurs éléments retiennent notre attention. D'abord, une personne ne peut pas avoir un nom intime et un nom social. Comme Gouvard nous l'indique : « L'acte de baptême en lui-même ne relève donc pas de la distinction spécifiquement linguistique du langage, mais d'une convention sociale ou, si l'on

préfère, sociolinguistique.⁷⁹» En choisissant un nom privé, ce personnage brise une convention sociale et se met lui-même dans la marge. Simultanément, il met en lumière, comme le fait Tanga, l'attribution extérieure du nom à laquelle la norme sociale nous force à nous soumettre. Le second élément est ce qu'il dit de ce nom⁸⁰. *Fils* est une entité authentique qu'il retranche parmi toutes les autres mensongères que le personnage invente. Ce dernier a plusieurs identités, plusieurs visages. Celle qu'il retient comme étant sa seule réalité est privée et elle n'a pas à subir le procès de la réalité sociale. Jusqu'à un certain point, la valeur d'une réalité privée cachée de la réalité sociale n'a pas de crédibilité. Ce personnage choisit intimement d'être Fils, celui que personne ne connaît. Il se positionne à l'extérieur d'un lieu, là où il est inatteignable. Il campe et légitime sa différence. Le dernier aspect qui mérite d'être mentionné est le plus élémentaire. *Fils* n'est pas un nom, c'est une appellation qui désigne une filiation. C'est déjà un concept qui présuppose un sens qui est étranger à l'attribution d'un quelconque nom. *Fils* est un signe linguistique chargé qui catégorise le personnage et renvoie à un référent qui n'est pas un objet, mais un lien que toutes les personnes de sexe masculin ont avec leur parent. Il n'y a aucune singularité dans ce nom, ce qui met en échec son caractère privé.

Dans *Ceux de July* le domestique, July, n'a jamais dit son vrai nom à ses patrons. Si les Smales l'appellent ainsi, c'est uniquement parce qu'il a été engagé durant un mois de juillet. Lors de la visite des Smales chez le chef du village, ils apprennent inopinément que July se nomme Mwawate. Le narrateur nous informe que « [b]ien sûr, "July" était un nom à l'usage des Blancs; en quinze ans, ils n'avaient jamais su quel était le vrai nom du sujet du Chef. » (*CJ*, p. 158). Nous sommes en présence dans ce roman d'une situation claire et tranchée : d'un côté, Mwawate, alias July, ne se préoccupe pas de donner son vrai nom, et de l'autre, les employeurs ne soucient pas de le connaître. Nous pouvons en déduire que July s'accommode du nom

⁷⁹ Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁰ Le nom de Fils est à mettre en rapport avec Jésus (le Fils de Dieu). Nous reviendrons sur cette intertextualité.

qu'on lui a donné parce que cela lui permet de dédoubler son identité face aux Blancs, tout en conservant l'intégrité de son identité face aux Noirs. July est le *domestique* des Smales et Mwawate, le *sujet* du Chef (CJ, p. 158). Il est significatif d'ailleurs de souligner la condescendance qui est sous-entendue dans le « bien sûr » comme s'il n'avait pas pu en être autrement, que les Blancs se satisferaient toujours du nom d'un Noir qu'ils savent être faux. Tout comme *Fils*, *July* est un nom qui renvoie directement à un concept; il n'est pas sémantiquement neutre. Toutefois, alors que *Fils* est littéralement intime, *July* est exclusivement « social ». D'un roman à l'autre, le prénom des personnages reflète la structure dichotomique en multipliant des identités qui s'opposent et en exposant leur caractère tout à fait chimérique.

3.1.3 Miroirs de Babel

En ce qui a trait aux passages qui décrivent l'image physique que les personnages ont d'eux-mêmes, le corps fait plus souvent l'objet de l'énonciation à travers le regard des autres plutôt que de soi-même. Cependant, les quelques passages nous donnant accès à l'image que les personnages ont d'eux-mêmes s'avèrent très intéressants.

Dans *Tu t'appelleras Tanga*, nous retrouvons plus d'une description physique détaillée sur la façon que l'agonisante a de se définir. Lors d'une discussion avec Anna-Claude, Tanga dit : « Les Blancs naissent enveloppés dans un ruban rose. Nous, on naît sur des décombres. » (TT, p. 48). Cet extrait est un élément structurant du roman. Non seulement Tanga affirme par là qu'elle est une Noire et qu'Anna-Claude est une Blanche, mais surtout elle fixe ces deux réalités comme étant radicalement différentes. Le « les Blancs » n'a rien à voir avec le « nous », en l'occurrence « les Noirs ». Aussi, d'après le contenu de cette phrase, nous comprenons que Tanga joue le rôle de celle qui sait, celle qui informe Anna-Claude, ce qui ajoute une troisième frontière entre les deux protagonistes. Quand Tanga dit qu'elle est Noire, elle ne fait

pas directement référence à sa couleur de peau, elle renvoie à une réalité, une certaine connaissance du monde.

Tanga se prostitue. Elle le fait pour nourrir sa famille et parce que sa mère l'y encourage. Ce métier la plonge dans une souffrance difficile à décrire surtout parce qu'elle voudrait être aimée de ces hommes qui l'achètent. Devant le nouvel échec d'un amour qui n'advient pas, elle se dit à elle-même :

Et moi, je suis femme-fillette du départ. Une histoire qui passe dans une vie, dans toutes les vies. Pas de rêves, ni de mémoire, ni de maladies. Une cuisse, des seins, des fesses. Un amas de chair déversé par les dieux pour annoncer la venue de la femme, boursouffure de chair qui ne se nommera pas. (*TT*, p. 26)

Tanga se perçoit comme une masse de chair difforme. Ses limites sont imprécises. Cette description d'elle-même est monstrueuse et abstraite. On ne sait pas de qui, ou plutôt de quoi, nous sommes en présence. Elle n'a pas de visage ni de nom dans cet autoportrait. La question du visage rejoint ce que nous avons dit précédemment sur l'absence de nom. Paradoxalement, il y a une présence qui revendique cette absence, qui s'énonce en disant « je ».

Dans le roman de Morrison, Valerian nous informe sur la façon dont il se perçoit. Il est un propriétaire infatué de lui-même. Apparemment, il est un homme sans reproche qui ne se préoccupe pas de ce que les autres peuvent penser de lui. Dans la réflexion qu'il a sur lui-même, il est son propre miroir :

Cela lui semblait un désir modeste et simple. Un désir normal et honnête comme sa vie. Juste et généreux comme sa vie. Ses prétentions d'honnêteté étaient humaines : il n'avait jamais trompé personne. Il avait toujours fait ce qu'il y avait de mieux chaque fois qu'il avait eu le choix et parfois même quand il ne l'avait pas eu. Il n'avait jamais été pingre ni prodigue et sa politique avait toujours été rationnelle et souvent humaine. (*TB*, p. 76-77)

Le couple de domestiques au service de Valerian vit une situation difficile avec l'arrivée de Fils, cet intrus « sorti de nulle part » (*TB*, p. 119) C'est le mari, Sydney, qui est le plus affecté par la présence de Fils, à qui il dit : « Je suis un Noir de Phi-la-

del-phie [...] » (TB, p. 231). Fils et Sydney sont deux hommes noirs. Le découpage graphique du nom « Philadelphie » avec des traits d'union entre chaque syllabe est une manière de mettre l'accent sur ce qui fait la différence entre lui et Fils. Sydney est un Noir, mais pas de n'importe où; d'un lieu reconnu et qui certifie sa *qualité* de Noir. Ailleurs dans le texte, le narrateur dit même que Sydney était devenu à Philadelphie « [...] un de ces travailleurs noirs assidus [...] les plus fiers de la race. » (TB, p. 87). Entre lui et le fugitif, il met automatiquement une frontière qui sert à le valoriser.

Fils, l'intrus qui ne mentionne pas ses origines à ses hôtes, a une image de lui-même assez inusitée : « Il avait réussi à se donner une apparence pour chacun, pas pour elle [Jadine]. [...] Il ne savait toujours pas qui il était, mais savait toujours à quoi il ressemblait. » (TB, p. 234). Nous ignorons sur quoi repose sa certitude, mais il sait manipuler son image pour séduire. Nous verrons que Fils apparaît comme un caméléon textuel et que cette profusion littéraire se conjugue au fait qu'il dit *ne toujours pas savoir qui il est*. Nous entendons par *caméléon* textuel un personnage qui se métamorphose selon le paysage discursif qu'on lui attribue ou qu'il s'attribue lui-même. Il est celui qu'on veut qu'il soit ou celui qu'il veut qu'on croie qu'il est. Les limites textuelles qui sont habituellement données par la *stabilité* du nom propre sont absentes. Le nom de Fils agit dans le texte tel un signe *anaphorique*; ses fonctions sont de *cohésion*, de *substitution* et d'*économie*⁸¹. Il a un contenu *flottant et variable*.

⁸¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 121.

3.1.4 Soliloques

*Et moi, et moi,
moi qui chantais le poing dur.
Il faut savoir jusqu'où je poussai la lâcheté.
Aimé Césaire (1956, p. 40)*

L'espace de l'énonciation de soi est invariablement celui d'un discours sur soi. Lorsque nous avons abordé les lieux investis et la question de la description physique de soi-même, nous étions déjà dans le discours, à la différence qu'il y avait une mise en scène. Il y avait déjà là une forme d'interprétation de soi, un métadiscours. En revanche, dans le soliloque, le personnage ne se *met* plus littéralement *en scène*, il *est* en scène tout en oubliant le décor. Il devient le véhicule de stéréotypes sur lui-même sans le savoir.

Lorsque Jadine médite sur ce qu'elle dira à Valerian, Margaret, Ondine et Sydney après que Fils soit venu lui parler dans sa chambre, elle ne comprend pas pourquoi Fils lui a dit qu'elle était blanche et elle se demande si c'est « [...] parce qu'elle avait pris un bain ce matin-là et qu'elle n'avait pas d'anneaux aux oreilles [...] » (*TB* 174). Ce que cette citation nous démontre, ce sont les clichés que Jadine nourrit à l'égard des Noirs en général et plus précisément des femmes noires. D'abord, les Noirs ne se laveraient pas, ils seraient donc malpropres. Puis, les femmes noires porteraient toujours des anneaux créoles. Elle prête des propos à Fils qu'il n'a pas dits pour nous révéler les clichés qu'elle-même nourrit sur sa propre personne.

D'une tout autre manière, dans *Ceux de July*, July devient le propre véhicule de stéréotypes sur lui-même. Il dit à Maureen : « Les Africains ils aiment l'argent. » (*CJ*, p. 96). Ici, c'est une généralisation explicite à propos des Africains. L'inférence est simple : si tous les Africains aiment l'argent, comme July est Africain, il doit nécessairement aimer l'argent. Le stéréotype est un argumentaire fermé sur lui-même. Cet extrait n'est pas sans soulever un autre problème délicat par rapport à l'identité africaine. Les paroles indiquent que, pour July, être Africain signifie être Noir.

Maureen, qui est née et vit en Afrique, comme ses parents, ne serait pas Africaine parce qu'elle est une Blanche. July double ainsi la limite qui l'éloigne de Maureen.

En somme, les diverses représentations que les protagonistes ont d'eux-mêmes à travers les lieux, la présentation de soi par le corps, les noms propres et les discours, servent à établir des frontières en fonction de ce qu'ils prétendent être. Ces autoperceptions font l'économie du regard des autres tout en les tenant à une distance apparemment insurmontable. Dans le deuxième axe d'analyse, nous observerons plutôt le mouvement inverse afin d'illustrer le rôle prépondérant du regard de l'autre sur soi par rapport au fonctionnement des dichotomies.

3.2 Interactions : fonctions des différences

Cet axe propose une analyse des différents supports des dichotomies. Comme nous l'avons fait dans la première partie, nous nous pencherons sur les discours, à la seule différence que nous nous intéresserons ici au regard que l'autre porte sur autrui. Dans cette partie, nous questionnerons les fonctions de ces différences, ce qu'elles cherchent à justifier, ce qu'elles permettent de réaliser et les enjeux qui y prennent naissance.

En premier lieu, ce que nous chercherons à comprendre, ce sont les diverses formes de contacts que les personnages ont entre eux. Il peut s'agir de contacts physiques directs par le toucher, de contacts visuels par le regard ainsi que des descriptions qui en découlent. En deuxième lieu, nous nous attacherons à la perception de l'altérité par *l'autre*, c'est-à-dire à la dynamique des stéréotypes et à leur fonctionnement dans le texte. Pour ce second aspect, nous baserons notre analyse sur des discours que les personnages émettent à propos des autres ainsi que sur les noms ou surnoms qu'ils se donnent mutuellement pour s'identifier sans se nommer. Autrement, ces noms ou surnoms servent surtout à *parler de* tel ou de tel personnage.

3.2.1 Apparences physiques

Dans les trois romans, l'apparence n'est pas anodine. Son importance dépend directement de ses effets. Les descriptions physiques et les perceptions qui en résultent établissent une représentation des personnages dans chacun des romans. Nous sommes d'accord avec Berthelot pour dire que la présentation physique peut s'effectuer sur trois niveaux : « [...] la description physique proprement dite, le jugement qui est porté sur le personnage et la valeur symbolique de certains éléments.⁸²»

Lorsqu'Anna-Claude décrit Tanga pour la première fois, elle dit : « Dans la timide lumière, sa peau paraît encore plus noire. Ses cheveux crépus trempés de sueur ressemblent aux vomissures d'un fauteuil éventré. » (*TT*, p. 6). Tanga paraît doublement noire en raison d'une faible lumière. Anna-Claude porte aussi une attention aux *cheveux crépus*. Ce simple portrait nous place exactement dans les éléments qui caractérisent l'image-cliché du Noir. Le regard qu'Anna-Claude pose sur Tanga correspond aux lieux communs de la description physique du Noir. Par ailleurs, lorsque Tanga décrit Camilia, la « Blanche perdue au milieu des désirs africains. » (*TT*, p. 9), elle aussi fait correspondre l'image de cette dernière à des critères esthétiques stéréotypés : « Je ne peux pas te la raconter. Son nez si droit. Sa bouche si fine. Ses grandes jambes qui vont de table en table [...] » (*TT*, p. 109). L'intérêt de cette description réside dans la possibilité de l'opposer symétriquement à l'image dépréciative de la *négresse*. Le regard de Tanga sur Camilia est une réverbération positive d'une image négative du Noir, entravée par un présupposé esthétique.

Dans le même ordre d'idées, dans *Ceux de July*, Royce, le fils de Maureen perçoit July à partir d'éléments physiques similaires. Le narrateur traduit sa pensée :

Ce fut lui que l'enfant vit en reprenant conscience de ce qui l'entourait, une forme rassurante. Il redevenait la silhouette familière

⁸² Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 88.

maintenant qu'il avait ôté son imperméable de plastique : une chemise kaki sur un dos tellement penché en avant que disparaissait presque sa tête laineuse et noire. (CJ, p. 74)

Une fois de plus, on met l'accent sur la « noirceur » du personnage et l'apparence de ses cheveux. Le reste de la citation nous indique que cette image et cette position de soumission du personnage sont une *forme rassurante*. July serait reconnaissable uniquement dans son « costume » de *boy*. Si cette *forme* est rassurante, elle indique par ce fait même qu'une forme étrangère est menaçante. L'analogie entre la position du corps et sa reconnaissance nous permet d'en déduire que si July n'y correspond pas, il devient non seulement inquiétant, mais aussi menaçant. July est perçu comme une forme, un contour, une apparence, une extériorité vide. July dans cette position est une fonction : le serviteur. Il n'est pas un sujet.

Dans *Tar Baby*, *Ceux de July* ou *Tu t'appelleras Tanga*, l'image des personnages noirs regardés par les Blancs correspond au prototype du *nègre*. Elles confirment et confortent la structure dichotomique tout en se faisant l'écho d'un imaginaire occidental qui moule autant le regard des Blancs que celui des Noirs. À part la beauté de Fils et celle de Margaret qui déstabilisent, il semblerait que ces figures contribuent à faire fonctionner les dichotomies. Elles conservent le cadre de départ intact. La question des contacts physiques va nous permettre d'approfondir les fonctions de ces perceptions.

3.2.2 Contacts physiques

Dans les trois récits, les contacts physiques entre les personnages noirs et les personnages blancs sont rares et s'ils sont le fruit d'une distance spatiale, ils sont aussi le fait d'un refus d'aller à la rencontre de l'*autre*. Les rapports physiques sont régulés par une sorte d'implicite qui empêche les uns de toucher les autres ou de se laisser toucher par eux. C'est uniquement dans le roman de Gordimer – qui se déroule en 1981 en Afrique du Sud, soit treize ans avant la fin officielle de

l'apartheid – que les lois⁸³ empêchaient Blancs et Noirs d'avoir des relations personnelles, ne serait-ce que superficielles. Autrement, pour les deux autres romans, l'action se déroule en des lieux où un lourd passé de politiques raciales continue de réguler les rapports physiques et politiques.

Pour la première fois, Martha, la femme de July, touche réellement une Blanche et elle en est chavirée :

La main de la femme Blanche quand elle l'avait tendue – cette nouvelle expérience : toucher la main d'une Blanche. [...] c'était arrivé qu'un Blanc, au poste de police, lui demandât des épis et l'argent était tombé de la main de l'acheteur dans la sienne. Mais elle n'avait en fait jamais touché cette peau blanche. (CJ, p. 37)

La raison principale qui provoque un choc chez Martha est précisément la *blancheur*. Elle ne touche pas Maureen, une inconnue ou une femme blanche; elle est en contact direct avec la *blancheur*. Le texte amplifie la portée de ce contact, à un tel point qu'il nous suggère que Martha n'a pas seulement touché une personne, mais un objet. La *blancheur* est cet objet chargé d'une valeur mythique⁸⁴. Ce contact trouble Martha, comme s'il révélait justement l'absence de contacts. Cette rencontre expose de façon crue la distance qui sépare de manière radicale ces deux personnages.

La relation charnelle qui unit Tanga et Anna-Claude dans le roman de Beyala est à l'inverse de celle qui divise les protagonistes dans *Ceux de July*. Leur relation s'établit sur un pacte qui scelle leurs rapports physiques. Une relation de corps à corps lie la prostituée à l'étrangère comme en témoignent les passages suivants :

⁸³ La menace de la dégénérescence de la *race blanche* en contact avec la *race noire*, qui est l'héritage de Gobineau et ceux qui suivaient la même ligne de pensée, a régi institutionnellement les rapports entre Noirs et Blancs en Afrique du Sud et aux États-Unis. Pour l'Afrique du Sud, les lois de l'apartheid se résument à : « [l'] interdiction des relations sexuelles et des mariages mixtes, [la] classification raciale et ethnique, [le] contrôle de l'installation et des déplacements de la population [et la] séparation physique imposée dans les espaces et services publics. » (« Apartheid » in *Dictionnaire politique et historique du 20^e siècle*, op. cit., p. 41-42).

⁸⁴ Cette idée est développée chez plusieurs critiques comme Robert Young avec « White Mythologies », Chap. in *White Mythologies : writing history and the West*, London/New York, Routledge, 1990, p. 1-20.

Alors, entre en moi. Mon secret s'illuminera. Mais auparavant, il faut que la Blanche en toi meure. (TT, p. 14)
Jamais elle n'avait autant épousé les mouvements secrets de l'autre. (TT, p. 87)

Cette promiscuité n'est pas fortuite, mais bien une condition indépassable de la transmission du récit. Toutefois, Tanga demande à Anna-Claude de tuer littéralement la Blanche en elle. Leur relation ne s'établit qu'à cette condition *sine qua non*. La même blancheur mythique que chez Gordimer refait surface. Elle est floue, nous ne saisissons pas de quoi il s'agit exactement. Tanga ne cherche pas seulement à diminuer la distance qui la sépare d'Anna-Claude, mais bien à l'abolir complètement. Elle exige d'Anna-Claude une abnégation d'elle-même pour lui raconter son histoire. La blancheur d'Anna-Claude est un écran, une limite qu'il faut à tout prix éliminer.

3.2.3 Variations imaginaires sur autrui

Je voulais être homme, rien qu'homme.
Frantz Fanon (1952, p. 91)

Comme nous l'avons exposé dans l'introduction, la représentation du Noir dans les affiches publicitaires avait entre autres pour objectif de valoriser le Blanc, l'Occidental. L'argument était simple, résultant d'une économie de mots et de diversité par le biais de la reconduction de clichés picturaux. Dans le premier axe de l'analyse, nous avons exploré la manière par laquelle les sujets se perçoivent grâce aux discours qu'ils entretiennent sur eux-mêmes, l'image physique et les noms qu'ils se donnent. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur la perception par l'autre. Nous chercherons à comprendre les raisons qui poussent les protagonistes à tenir aux savoirs faussés que sont les stéréotypes et nous étudierons leurs fonctions dans le texte.

Martha, la femme de July, n'apprécie pas la présence des Blancs dans le village. Elle se méfie d'eux : « Les Blancs, qu'est-ce qu'ils vont nous faire à présent,

que Dieu nous protège! » (*CJ*, p. 36) et « Les Blancs. Ils sont très puissants, mon fils. Ce qu'ils inventent, si tu essaies d'aller au bout du compte, tu n'y arriveras jamais. » (*CJ*, p. 36). Dans la première citation, Martha manifeste sa peur des Blancs d'après les souffrances qu'ils infligent aux Noirs. L'indifférenciation des Blancs est symétrique à l'indifférenciation des Noirs; le « nous » qui incorpore Martha ne nous indique pas s'il s'agit des Noirs de l'Afrique du Sud ou de tous les Noirs. Dans la seconde citation, les Blancs sont présentés comme des êtres pernicioeux. Leur puissance est dangereuse. Martha désire que les « Blancs » partent, ils n'ont aucune autre appellation. Elle refuse de les voir pour ce qu'ils sont dans leur individualité.

Le roman de Morrison nous offre une galerie de personnages qui entretiennent tous des idées fausses les uns sur les autres. La question est d'autant plus complexe qu'elle redouble les dichotomies en exposant les clichés que certains Noirs ont sur d'autres Noirs. Au début du récit, lorsque Valerian parle de ses serviteurs les plus proches, Ondine et Sydney, il dit d'eux : « Ce sont des gens loyaux et ils nous doivent bien ça. » (*TB*, p. 46). Le dû dont parle Valerian est le fait que ses serviteurs devraient toujours lui être fidèles, s'occuper de lui, de sa femme et de la maison. Cette parole correspond parfaitement à un cliché très éculé aux États-Unis, celui de *l'oncle Tom* ; le bon serviteur loyal et dévoué qui se soumet dignement à son maître généreux et bon⁸⁵. Margaret tombe aussi dans les clichés les plus éculés à l'égard des Noirs lorsqu'elle pense à des raisons qui devraient convaincre Valerian de se débarrasser de cet intrus qu'elle a découvert dans sa garde-robe. Elle se dit à elle-même : « Au beau milieu de ses affaires. Sans doute à se branler. Des caillots de sperme noir étaient collés à son jean français ou à la place des doigts de pieds dans ses chaussures de chez Anne Klein » (*TB*, p. 123). Nous retrouvons ici, le *nègre lubrique*, celui dont la concupiscence est « supranaturelle ». Margaret redoute cet intrus et elle se persuade

⁸⁵ Le cliché de *l'oncle Tom* prend sa source dans le roman d'Harriet Beecher-Stowe *La case de l'oncle Tom*, publié en 1852 aux États-Unis. Même s'il a largement contribué à l'abolition de l'esclavage, « le roman reflète les préjugés de son époque, peignant les Noirs comme des êtres enfantins et exubérants, ce qui a valu à Harriet Beecher-Stowe d'être accusée de paternalisme par ceux-là mêmes qu'elle avait voulu défendre. » « *La case de l'oncle Tom* » dans Encyclopédie Microsoft Encarta, 2005.

qu'il veut la violer. Elle n'est pas la seule à croire cela, Jadine pense aussi qu'il veut la violer.

Pour sa part, Jadine juge que Fils vit comme un clandestin sans papier. La justification qu'elle donne pour appuyer ses dires est un préjugé solidement enraciné, soit que les *nègres sont paresseux* : « Paresseux. Vraiment paresseux. Je crois que je n'ai jamais entendu un Noir le reconnaître. » (*TB*, p. 241). Elle est si convaincue de son idée, qu'elle demande à Fils d'avouer qu'il est un nègre paresseux. Jadine poursuit ensuite avec une imitation satirique de Fils en *parler petit-nègre* (*TB*, p. 241).

Fils n'est pas uniquement la cible du regard des autres, il entretient aussi des préjugés :

Je ne peux pas embêter quelqu'un qui me ressemble, à moi ou à toi. [...] En plus, je ne veux pas connaître leurs lois; je ne veux connaître que les miennes. [...] je ne suis pas disposé à rester ici pour me chamailler à propos de ce Blanc. (*TB*, p. 371)

Le propos est clair. Il y a une nette séparation entre les Noirs et les Blancs. Selon Fils, les uns ne devraient rien avoir à faire avec les autres. Il ne dit pas ce qu'il attribue spécifiquement aux Noirs, mais il leur accorde clairement une valeur positive contrairement aux Blancs, à qui il attribue une valeur négative.

Une autre perception de l'altérité chez un personnage qui n'est pas présent, mais dont on parle et dont on rapporte les propos, se situe à l'inverse de ce qui a été illustré jusqu'ici. Il s'agit de Michael, le fils de Margaret et Valerian attendu pour Noël. Il critique Jadine à propos du choix d'études qu'elle a faites. Jadine rapporte les jugements de Michael : « Parce que j'étudiais l'histoire de l'art dans cette université de snobs au lieu de faire... je ne sais plus quoi. Militer ou quelque chose comme ça. Il m'a dit que je trahissais mon histoire » (*TB*, p. 103-104). Le préjugé de Michael est une croyance comme les autres, à la différence qu'elle se présente comme un élément positif. De plus, la cause pour laquelle Jadine devrait lutter, assez floue par ailleurs, nourrit une vision des Noirs qui les rassemblerait tous dans une certaine « même

expérience ». Ce *vécu* les réunirait et ferait en sorte qu'ils exprimeraient pareillement leur sensibilité face à cette cause commune pour laquelle ils devraient tous *naturellement* militer et à laquelle ils devraient s'identifier.

Dans le même ordre d'idées, l'Afrique d'Anna-Claude dans *Tu t'appelleras Tanga* ressemble à plusieurs égards à l'Afrique mise en scène dans les romans coloniaux. Le stéréotype ne vise pas seulement Tanga, mais toute l'Afrique. C'est le narrateur qui rapporte ses propos alors qu'Anna-Claude s'adresse à Tanga. « Elle lui avait raconté sa vie jusqu'à la croisée des chemins, jusqu'à la folie, jusqu'à la mort qu'elle venait cueillir en Afrique » (*TT*, p. 7). L'Afrique apparaît à nouveau comme la terre infernale, dangereuse, qui risque de donner la mort. D'ailleurs, le recours à la métaphore avec l'emploi du verbe *cueillir* fait montre d'ironie tout en accentuant le cliché.

Dans les trois romans, la reconduction des clichés ne sert pas les intérêts esthétiques et éthiques tels qu'ils se présentaient dans la littérature coloniale ou les publicités des périodes ultérieures que nous avons examinées. Ils servent de cadre. Les auteures réinscrivent les stéréotypes dans le but de les questionner et de les critiquer.

3.2.4 Surnoms

Par rapport à la question de l'altérité, la façon de dénommer autrui est le condensé du regard que l'on porte sur lui. Les personnages croient certaines choses sur les autres et nous en font part non seulement par leur discours, mais aussi par les noms qu'ils se donnent. Ces noms sont surtout des surnoms qui font office de « prénoms de remplacement » lorsqu'on parle de *l'autre*, mais non quand on s'adresse directement à lui. Par son économie discursive, le nom attribué par un autre sujet permet d'accéder non seulement à une élaboration de la différence plus subtile, mais surtout à une organisation anaphorique qui illustre la cohérence interne du roman. Cette organisation rappelle le fardeau du corps noir qui est « chargé » en

permanence d'un « poids » anaphorique. Afin de saisir la diffusion des entités mises en scène à travers la variabilité des signes qui les tracent, nous nous tournons vers Hamon pour saisir la construction du personnage qui

[...] peut [...] se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage); il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié [...].⁸⁶

Le nom des personnages d'un roman « active une procédure de référence directe⁸⁷ » tel que l'explique Gouvard. C'est le signe qui devrait conventionnellement nous permettre de suivre un personnage. Comme nous l'avons vu avec le nom de « Fils » à travers l'autoperception différentielle des sujets, ce qui distingue le nom commun du nom propre est le fait que le référent du nom commun est un concept déterminé par un savoir préétabli de la langue. Toutefois, dans les romans à l'étude, les noms propres attribués par les autres personnages, qui servent principalement « à parler de telle ou de telle entité dans le cadre de la communication [...]⁸⁸ », varient selon la personne qui parle et brisent la rigidité habituelle du nom propre.

Par exemple, dans le roman de Beyala, nous avons déjà constaté que la jeune fille mourante refuse de se nommer. Dans la cellule où les deux prisonnières s'entretiennent, il devient parfois incontournable de nommer *l'autre* pour l'interpeller dans le dialogue. Dès la première phrase du roman, Tanga s'adresse à Anna-Claude en l'appelant *femme* : « Je vais mourir, femme. » (*TT*, p. 5), mais pour lui dire dans la seconde phrase : « Les Blancs meurent aussi tu sais. » (*TT*, p. 5). Dans la situation inverse où c'est Anna-Claude qui s'adresse à Tanga, elle utilise le même *nom* : « Quoi, femme? » (*TT*, p. 108). Cette deuxième occurrence est d'autant plus intéressante puisqu'elle arrive aussi à un moment du dialogue où Tanga a vainement

⁸⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 124-125. Souligné dans le texte.

⁸⁷ Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

tenté d'attaquer la *blancheur* d'Anna-Claude en lui disant : « Ton peuple a su tout définir, tout interdire, sauf ça. » (*TT*, p. 108). La substitution des noms propres par *femme* réunit et sépare les personnages. C'est Tanga qui invite Anna-Claude à se confondre à elle par une identité vraisemblablement intelligible, mais elle se rétracte automatiquement en mettant une distance entre sa *noirceur* et la *blancheur* de sa compagne de cellule. *L'identité apparemment limpide* dont nous faisons mention peut se lire selon une des lois du discours, la loi de l'exhaustivité. Cette loi « [...] est subordonnée au principe de pertinence, c'est-à-dire que le locuteur est censé donner un maximum d'informations, mais seulement qui sont susceptibles de convenir au destinataire⁸⁹. » La manière elliptique par laquelle Anna-Claude et Tanga s'interpellent se fait sur la base d'un accord tacite reposant sur cette loi. En s'appelant *femme*, les deux coénonciateurs visent une chose : soumettre l'autre à son discours en l'empêchant d'esquiver l'identité à laquelle elle fait référence. Tout au long du roman, une tension se maintient entre cette identité fixe, irrévocable et inaltérable qu'est la *femme*, et ces autres identités, noire et blanche, dont elles portent le poids historique. Le nom *femme* qui sert de substitut aux noms propres des deux protagonistes a donc pour fonction d'éradiquer la différence. Par ailleurs, l'utilisation de ce même vocable pour les deux femmes semble vouloir éliminer sa polysémie potentielle par le fait qu'il devient un dénominateur commun invariable.

Pour sa part, le problème du nom de July est annoncé dans l'ambivalence du titre lui-même *Ceux de July*. D'entrée de jeu, le roman pose sans équivoque « l'équivocité » du nom *July* et force le lecteur à rechercher le porteur de ce prénom désignant un mois de l'année et « ceux » s'associant avec une personne au nom aussi impropre. Ce n'est pas avant les deux tiers du texte que nous apprenons le *vrai* nom de July, soit *Mwawate*, révélé par l'entremise du chef que la famille Smales a dû rencontrer :

⁸⁹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 108-109.

– Combien en as-tu chez Mwawate [...]
 Bien sûr, « July » était un nom à l'usage des Blancs, en quinze ans,
 ils n'avaient jamais su quel était le vrai nom du sujet du Chef. (CJ, p.
 158)

Ce court passage renferme plusieurs éléments qui nous aident à saisir le caractère polysémique du nom *July* et sa fonction dans le récit. Suivant la théorie d'Hamon, le signifiant du personnage se caractérise, entre autres, par sa distribution en devenant une étiquette textuelle dispersée dans le texte. Ce qui est important c'est « [...] la distribution de l'étiquette du personnage en fonction du " point de vue " ou de la " modalisation " que le narrateur fait peser sur le personnage.⁹⁰ » Toujours selon Hamon, « [...] la distribution même du signifiant peut se thématiser, devenir l'objet même de la narration, le sujet même du récit : [la] quête du nom propre [...].⁹¹ » Dans l'extrait de *Ceux de July* présenté ci-haut, Maureen (qui fait la réflexion) oppose le nom *July* au *vrai nom du sujet du Chef*. Le lexème « sujet » jette le doute sur le nom *July*. Il nous force à nous demander si July était un sujet lorsqu'il était le domestique des Smales, ou encore, si le nom *July* est unilatéralement faux et *Mwawate*, par symétrie, unilatéralement vrai. Le nom *July* est thématisé et révèle en effet une quête de soi. Toutefois, la quête n'est pas exclusive à celui qui porte le nom, mais aussi à celui qui nomme.

Dans le même ordre d'idées, lorsque Maureen converse avec son mari sur les intentions de July par rapport à la situation conflictuelle du pays, elle utilise le nom *Mwawate* : « Ce Mwawate a-t-il rejoint ceux de Soweto? Il a embarqué ses Blancs et il a filé. » (CJ, p. 169). Devant le nom, il y a un déterminant démonstratif qui sert habituellement à introduire des noms communs. L'effet textuel de ce démonstratif placé devant un nom propre est double. D'abord, il réduit le sujet de la *démonstration* à un objet. Le second effet, quant à lui, explique le premier : le sujet devient objet en raison de son étrangeté. Maureen ne connaît pas Mwawate, elle connaît July. Le *ce*

⁹⁰ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 146.

⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

actualise la distance entre elle et son ancien domestique, tout en témoignant de son inconfort face à un homme qui lui est soudainement étranger en partie à cause de la connaissance de son « vrai » nom. Dans une situation « exemplaire [...] le fonctionnement référentiel suppose que l'énonciateur montre d'un regard, d'un geste [...] l'entité qui fait l'objet de la procédure de référence directe.⁹²» L'espace représenté avec l'emploi du démonstratif est plutôt conceptualisé. Il illustre de quelle manière les entités, dans le cas qui nous importe – Mwawate –, ont été catégorisées. Nous examinerons ultérieurement d'autres aspects de la citation tirée du roman qui entretiennent un rapport direct avec le titre.

Avec *Tar Baby*, nous assistons à une diffusion des différents noms de Fils, qui crée des faisceaux sémantiques autour du personnage; faisceaux qui à leur tour influencent grandement la narration. Nous avons dit précédemment que le personnage de Fils se meut tel un caméléon textuel et que cette profusion littérale participe à rendre le personnage insaisissable. Il a une kyrielle de surnoms qui lui sont attribués par tous les autres personnages : *Noir*, (TB, p. 112) *nègre sorti de nulle part*, (TB, p. 119), *singe drogué* (TB, p. 124), *sauvage* (TB, p. 130), *nègre ignorant, pervers aux yeux fous* (TB, p. 142), *clochard timbré* (TB, p. 143), *mangeur de chocolat* (TB, p. 147), *homme chocolat* (TB, p. 148), *noir américain* (TB, p. 211), *nègre des marais* (TB, p. 225), *bon à rien* (TB, p. 273), *Fils* (TB, p. 347), *M. Peau-de-Phoque* (TB, p. 392). Cette liste n'est pas exhaustive. Sans nous arrêter sur chacun de ces noms, nous tenons à faire ressortir des axes et les transferts de sens sur la perception que les autres ont de Fils.

En observant la liste, nous réalisons que Fils est associé à un registre animalier, végétal et alimentaire (*singe, mangeur de chocolat, homme chocolat, nègre des marais, M. Peau-de-Phoque*). Aussi, nous remarquons qu'un champ lexical à valeur péjorative sert à le qualifier (d'*ignorant*, de *pervers*, de *timbré*, de *bon à rien*). Rappelons que ce sont ces caractéristiques qui s'appliquent à l'archétype du *nègre*.

⁹² Jean-Michel Gouvard, *op. cit.*, p. 160.

Autrement, le lieu d'origine de Fils joint à la couleur de sa peau composent de façon récurrente les surnoms qu'on lui donne (nègre sorti de nulle part, nègre des marais, Noir). Aux différents noms sont associés différents sens qui s'entrecroisent. L'écriture de Morrison construit Fils tel un cliché ambulante. La présence de Fils, le *nègre* à l'Arbre de la Croix, est littéralement polysémique. Comme il n'a pas de véritable nom, les habitants de la maison se permettent de l'appeler comme ils le désirent. Cette liberté désinvolte de « surnommer » Fils pour parler de lui révèle une série d'associations qui tentent de fixer celui-ci dans leurs discours, de le soumettre à leurs dires. Lorsque Margaret affirme que Fils est un *singe drogué* et que Sydney l'appelle le *sauvage*, les deux protagonistes ne savent rien de ce personnage, leurs propos n'ont aucun fondement. Il apparaît aux yeux de Margaret comme un singe; image qui retombe dans un lieu très commun de l'imaginaire occidental qui associe l'homme noir à la bestialité. Le corps noir est porteur d'une menace, est signe d'une étrangeté essentialisée. Fils dérange uniquement parce qu'il est noir. C'est Margaret à nouveau qui, sous le choc d'avoir trouvé *quelque chose* dans sa garde-robe, *chuchote* « Noir » (TB, p. 112). Elle n'utilise pas un article défini ou indéfini devant cette description pour le moins laconique qui permettrait à Valerian de comprendre qu'il s'agit d'une personne noire. De plus, elle n'arrive pas à en dire plus sur la présence dans sa chambre que ce mot qui peut aussi bien être un adjectif, qu'un nom. Margaret demeure coite. Cet épisode cocasse illustre bien à quel point Margaret ne voit rien d'autre en Fils que sa noirceur. Il n'est pas une personne, un intrus perdu ou un homme. Il est « du noir ». À cela, nous pouvons relier un transfert de sens qui se concrétise surtout à la fin lorsque Margaret le surnomme *M. Peau-de-phoque*.

Au début du roman, Jadine reçoit un manteau en peau de phoque qui a une double valeur pour elle. Premièrement, elle l'aime beaucoup parce qu'il vaut cher et que c'est un admirateur qui lui en a fait cadeau. Deuxièmement, ce manteau la fascine par sa douceur et sa noirceur luisante :

Elle ferma les yeux et imagina la noirceur dans laquelle elle s'enfonçait. Elle était étalée sur la fourrure, et s'y nichait. Cela la fit trembler. Elle ouvrit les lèvres et lécha la fourrure. Elle trembla encore plus. Ondine avait raison ; il y avait quelque chose d'un peu effrayant dans ce manteau. Non, pas effrayant, séduisant. (TB, p. 159)

Le surnom *M. Peau-de-Phoque* est un condensé métonymique qui résume, en reliant le manteau à la personne, l'effet et le rôle de Fils dans le roman. Ce nom induit « un rapport de contiguïté avec une partie du corps, lui confère une réalité implicite.⁹³ » Ce sens doit être mis en relation avec les noms *Tar Baby* (bébé de goudron) et *le nègre des marais*, car nous sommes en présence de deux éléments *collants*. Dans le texte, au moment où Margaret dit *M. Peau-de-Phoque*, les différentes *charges significatives*⁹⁴ s'additionnent : le manteau de Jadine dans lequel elle se vautre, le marais dans lequel elle s'est enfoncée par surprise et l'intertexte du conte folklorique de *Tar Baby*⁹⁵ racontant l'histoire d'un lapin qui s'est fait piéger par une poupée de goudron à laquelle il est resté collé, s'associent toutes dans le nom en question. Le corps noir de Fils est marqué d'une ambivalence qui ne se résout ni dans le récit lui-même, ni dans le texte, ce qui correspond aux nombreuses fonctions que nous avons déterminées à propos du trope (économie, condensation, déplacement, substitution, cohésion). À ces diverses fonctions, nous ajoutons avec Maingueneau que la force du trope est qu'elle « ne se fixe ni sur le sens propre, ni sur le sens figuré.⁹⁶ » Cette ambiguïté traverse le texte, le corps de Fils conditionne la narration parce que son corps entrave le texte. Ainsi, il détermine la nature des relations entre tous les personnages⁹⁷. Le signifiant du personnage est distribué de façon telle que nous y dénotons une thématique qui fait du récit une quête.

⁹³ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁴ Isaac Bazié, « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », in *Sémiotique appliquée*, n° 11-12, 2002, p. 115.

⁹⁵ Nous reviendrons plus longuement sur cette histoire ultérieurement.

⁹⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁷ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 125-126.

Nous avons constaté que les discours et les noms que les personnages se donnent mutuellement sont des lieux où se joue un des enjeux importants réunissant les trois textes, soit la fonction de la différence. Sur la base du corps des personnages noirs, il se développe des séries d'associations qui déterminent les relations entre les personnages. Le *potentiel de référentialité*⁹⁸ des personnages noirs indique une surimposition ou une surdétermination de ce qu'ils représentent dans le texte et dans le microcosme à l'intérieur duquel ils évoluent. Les auteures décrivent le poids idéologique et culturel du corps noir et dressent des portraits qui nous ramènent à des lieux communs (vecteur de création et de subversion). C'est cet imaginaire du corps qui supporte, menace et rompt la solidité des dichotomies. Les noms et les discours sont une manifestation de la tentative d'enfermer l'*autre* dans son imaginaire afin qu'il corresponde à sa perception dans la réalité. Le regard d'autrui devient un pinceau qui cherche à forcer le trait, ce qui nous ramène au propos d'Ivan Almeida. L'une des quatre histoires que résume Almeida se termine par celle d'un commerçant qui demande à Picasso de le peindre :

Ce dernier accepte à condition que le commerçant ne regarde pas avant que ce soit terminé. Une fois le tableau achevé il invite son poseur à regarder et lui dit : "Et maintenant, mon ami, il ne vous reste qu'à lui ressembler."⁹⁹

Bref, en ce qui concerne le rôle et la fonction des dichotomies autant pour *Tar Baby*, *Ceux de July* que pour *Tu t'appelleras Tanga*, nous abondons dans le sens d'Isaac Bazié à propos de l'esthétique sonienne¹⁰⁰ où le corps : « [...] s'impose comme baromètre, sorte de séismographe et unité de mesure de la tension sociale, politique, humaine donc, mais aussi lieu violent de tous les enjeux [...].¹⁰¹ »

⁹⁸ Isaac Bazié, « Corps perçu, corps figuré », in *Le corps dans les littératures francophones*, vol. 41 n° 2, 2005, p. 11.

⁹⁹ Ivan Almeida, « Un corps devenu récit », in *Le corps et ses fictions*, sous la dir. de Claude Reichler, Paris, Minuit, 1983, p. 18.

¹⁰⁰ Voir Sony Labou Tansi et les deux romans *La vie et demie* (1979) et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985).

¹⁰¹ Isaac Bazié, *Sémiotique appliquée*, op. cit., p. 111.

3.3 Ruptures et fictions identitaires

*Être défait par un autre est une nécessité primaire,
une angoisse à coup sûr mais aussi une chance –
d'être interpellé, réclamé, lié à ce qui n'est pas moi,
et aussi d'être ému, d'être obligé d'agir,
de m'adresser ailleurs [...]*
Judith Butler (2007, p. 137)

Avec le premier (autoperceptions différentielles des sujets) et le deuxième axes (interactions : fonctions des différences), nous avons pu observer la mise en place des dichotomies ainsi que leur fonctionnement dans les relations entre les protagonistes. Le corps noir s'avère être le support et l'élément déclencheur des stéréotypes. Les différences que les uns établissent pour délimiter leur identité sont autant de barrières qui excluent les autres. La perception d'autrui fait partie de cette définition de soi qui n'admet pas l'autre. Dans cette partie, nous observerons l'issue des récits d'après une nouvelle redéfinition de soi subséquente à une levée progressive des dichotomies. Premièrement, nous analyserons la dynamique entre l'ignorance, le savoir et le pouvoir qui sous-tend les trois textes. Deuxièmement, afin de mettre en évidence les déplacements effectués, nous reviendrons sur la notion d'espace sous l'angle d'une perte des repères, tributaire de la perte de structure. Nous questionnerons ensuite de nouveau la perception de soi à travers la narration. Nous y trouverons une nouvelle figure, le « transfuge », qui servira à montrer les limites de la quête de savoir et de soi dans la dynamique de l'intersubjectivité.

3.3.1 Ignorance, savoir et pouvoir

Dans les trois textes, de multiples jeux de pouvoir régissent les interactions. Si, dans les trois romans, les personnages noirs sont dans une position défavorable, il n'en demeure pas moins qu'entre eux et qu'entre les personnages blancs certaines hiérarchies existent et occupent une place non négligeable. Dans deux des trois romans, *Tar Baby* et *Ceux de July*, il y a des domestiques et des bonnes à tout faire. Pour sa part, Tanga est la petite fille africaine, l'enfant affamée et exploitée

sexuellement qui n'a aucun avenir. Les sujets noirs sont désavantagés à l'intérieur de la structure dichotomique dans laquelle ils évoluent. Cependant, ces Noirs détiennent tous un quelconque savoir qui leur confère un pouvoir et qui met en péril les présupposés de cette structure. Ce savoir est une arme et c'est l'unique voie par laquelle les sujets sont forcés de se rencontrer. En effet, cette dynamique entre ignorance, savoir et pouvoir détermine la trame narrative, double la structure dichotomique sans se confondre avec elle. Là où les discours, les noms, les lieux investis, les contacts et les descriptions physiques sur autrui ou sur soi fixent l'altérité, la tension liée au gain ou à la perte d'un pouvoir dépendant d'un savoir, provoque des rapprochements inusités propices à une reconfiguration des rapports intersubjectifs. L'enjeu de ce savoir et, par extension, l'enjeu du récit, reposent sur le fait que ce savoir peut être partagé. La nature du pouvoir ainsi que sa dynamique narrative sont singulières à chacun des romans. Nous allons donc analyser individuellement la configuration discursive de chacun des textes selon cette dynamique afin d'illustrer comment les multiples fonctions des différences sont redistribuées lorsqu'il y a un savoir en jeu.

Dans le cas de *Tu t'appelleras Tanga*, nous assistons à un transfert de pouvoir. La situation entre les deux protagonistes se résume à un partage absolu du savoir en abolissant radicalement la distance qui les sépare au début du récit. Autant pour Tanga que pour Anna-Claude, la période qui précède l'enfermement dans la prison est marquée de déambulations significatives ainsi que d'une obsession du rêve et de la fuite vers des amours impossibles. Anna-Claude, qui vit à Paris, est soudainement rongée par le sentiment d'une perte de sens. Elle commence à sombrer dans une fantasmagorie de l'Afrique et part à Iningué à la recherche d'un homme qu'elle ne connaît pas mais qu'elle surnomme Ousmane. La folie d'Anna-Claude s'accroît au point où elle est signalée comme un « élément subversif et incontrôlable » (*TT*, p. 12).

Pour sa part, Tanga nous indique dès le départ qu'elle voulait fuir, s'évader, « vivre ailleurs, rêver ailleurs, partir hors d'elle. » (*TT*, p. 22). Tout au long de son récit, elle réitère ce rêve précis qui ressemble à la quête désespérée d'Anna-Claude :

« [...] je veux appartenir désormais à l'amour avec la maison, le chien, la pie au bout du pré, le jardin, les enfants, l'homme. » (*TT*, p. 111).

D'un côté comme de l'autre, les déambulations des personnages s'arrêtent dans cet espace qu'est la cellule d'une prison. C'est lors de leur rencontre que les deux femmes se lient par un pacte. Ce pacte qui apparaît au tout début du récit, scelle la nature de leur relation :

Alors entre en moi. Mon secret s'illuminera. Mais auparavant, il faut que la Blanche en toi meure. Donne-moi la main, désormais tu seras moi. Tu auras dix-sept saisons, tu seras noire, tu t'appelleras Tanga. Viens, Tanga, donne-moi la main, donne. (*TT*, p. 14)

La quête du récit se base sur les contacts corporels, condition indispensable à la transmission de ce récit. Cependant, ce qui retient le plus notre attention, c'est le fait que la mourante demande à l'étrangère de *tuer* la Blanche en elle. Le savoir que l'une veut partager avec l'autre dépend d'une fusion littéraire et physique, car la connaissance est d'abord une question de « chair » :

Jamais elle n'avait autant épousé les mouvements secrets de l'autre. Chaque mot, chaque geste de la mourante, sont autant de fluides qui libèrent sa vie, l'introduisent dans un monde où elle donne un sens à sa personne, se fabrique une nouvelle destinée, d'autres passés, un patrimoine de vies successives. À chaque pas dans la connaissance de Tanga, elle ramène vers elle des temps déshabités, des pratiques oubliées [...] Elle se dit qu'elle se trouve à la frontière de l'éternité et qu'il lui appartient de léguer aux hommes les ferments de l'Histoire, afin de peindre, en hommage à la femme inconnue, des fresques d'amour. (*TT*, p. 87)

Si Anna-Claude sait, elle peut mettre fin à son statut d'étrangère en « absorbant » le récit de Tanga. La nature de ce savoir est « essentiellement féminin ». Il est né au prix d'une innocence perdue et brisée : Tanga s'est fait violer par son père alors qu'elle n'était encore qu'une enfant. La fillette, devenue femme malgré elle (la *femme-fillette*), se voit dépositaire d'une expérience subjective qui fait d'elle une *source* à laquelle toutes les femmes sont appelées à *s'abreuver*. D'ailleurs, avant de

commencer son histoire, Tanga refuse de parler en disant à Anna-Claude : « Tout ce qu'il y a à savoir est déjà consigné en toi. [...] Les mêmes fantômes barbares nous poursuivent » (*TT*, p. 13). Le sous-entendu devient explicite. Nous pouvons déduire que c'est un savoir « congénital » dû à la nature même de l'être. Dans le cas qui nous préoccupe, cette nature est une donnée physiologique qui unit *spirituellement*¹⁰² les femmes. Toutefois, ce partage de savoir ne se réalise pas sans embûche. Les différences entre Tanga et Anna-Claude risquent de mettre en péril la quête de récit. À deux reprises, Tanga attaque la *blancheur* présumée d'Anna-Claude et révèle ses préjugés sur elle-même et sur Anna-Claude :

- [...] Les Blancs naissent enveloppés dans un ruban rose.
Nous, on naît sur des décombres.
- On ne naît pas noir, on le devient.
- Tu ne sais rien de la souffrance.
- Si. Je sais que je sais. (*TT*, p. 48)
- Tu n'es pas de cette terre. Tu ne sauras pas.
- Tu me méprises.
- Non. Mais il y a des choses transmises de génération en génération. Elles ne s'acquièrent pas.
- Je sais que je sais. Une intuition.
- Arrête tes inepties.
- Non! Tu sembles oublier que le sang n'est ni blanc, ni noir.
Il est tout simplement rouge. (*TT*, p. 89-90)

Dans ce dialogue, il y a des références interchangeables¹⁰³ : dans la première citation, les Noirs sont associés à la souffrance. Dans la deuxième citation, la souffrance est associée à la femme, car le savoir dont il est question est toujours *essentiellement féminin*. Le malheur devient le dénominateur commun de la Femme et du Noir. Anna-Claude récuse les différences que Tanga estime être des éléments qui nuiraient au transfert du savoir. « On ne naît pas noir, on le devient » paraphrase Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* où elle affirme : « On ne naît pas femme : on le

¹⁰² Ici, le mot « spirituel » est à comprendre au sens d'une expérience qui dépasse le monde physique.

¹⁰³ Isaac Bazié, *Sémiotique appliquée*, op. cit., p. 113.

devient.¹⁰⁴» Cette déclaration d'Anna-Claude expose le caractère construit de l'identité. Ironiquement, cette affirmation est récupérée pour illustrer la nature fictionnelle du *Noir*, mais reconduit simultanément une essentialisation de la femme : elle serait un être fondamentalement souffrant. La remise en question de la dichotomie Noire/Blanche conduit Anna-Claude à figer l'identité féminine. Il apparaît dans cet extrait que, pour savoir, il faut se fixer sur une identité bien définie.

À travers cette quête de récit, le corps devient un passage pour libérer *l'histoire de la femme*, le lieu d'une parole. Par contre, le contexte énonciatif assimile la parole à la cellule : « Murs et femmes, étroitement liés, se livrent aux énigmes du monde, à ses actes secrets. » (*TT*, p. 48). Ce contexte carcéral associe aussi la quête de récit à une lutte pour la survie. Dans la prison, le savoir potentiel que sollicite Anna-Claude se transforme en un savoir essentiel. Ce dernier maintient non seulement Tanga en vie, mais lui assure une *vie* après la mort physique tout en redonnant un souffle à Anna-Claude qui dépérissait dans la solitude de sa folie. N'oublions pas cependant que la « vie » délaissée lentement par l'agonisante est celle-là même qu'Anna-Claude absorbe. La transmission du savoir s'arrime donc avec une responsabilité qui intime à Anna-Claude de léguer *ce* savoir en tant que Tanga. La quête du récit est une quête de savoir, mais cette dernière ne se réalise que par la fusion des deux protagonistes, c'est-à-dire dans une quête qui est aussi identitaire. À la fin de l'histoire, Anna-Claude *est* Tanga. Elle dit au gardien de la prison qui l'interroge à propos de Tanga : « Je suis elle. » (*TT*, p. 174). Aussi, lorsque sa mère vient voir Tanga qui est décédée, le personnage que nous avons suivi tout au long du roman sous le nom d'Anna-Claude affirme à la mère : « Votre fille, c'est moi. » (*TT* 189). Au terme de l'histoire, il ne semble plus y avoir de dichotomies. Toutes les différences semblent s'être résorbées et la plus importante, la couleur de la peau, n'empêche pas la rousse d'*être* la Noire.

¹⁰⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285-286.

Là où Irène Assiba d'Almeida, dans son texte *Francophone African Women Writers : Destroying the Emptiness of Silence*, parle de la « nouvelle femme » comme du fruit de la fusion de la Noire et de la Blanche¹⁰⁵, Charles Salé parle d'un syncrétisme dans le roman en raison de l'union des noms africains et des noms européens¹⁰⁶. La lecture de d'Almeida est plutôt féministe et lorsqu'elle parle de la « nouvelle femme » souveraine incarnée par l'entité Tanga, elle fait référence à la condition des femmes de par le monde muselées par un quelconque pouvoir. L'approche sémiotique de Salé simplifie quelque peu la mise en relation des noms européens et africains pour en arriver à une conclusion semblable à celle de d'Almeida. Nous ne nous rangeons pas du côté de ces critiques, car l'invraisemblance de la situation fusionnelle nous amène à questionner la portée du processus d'intersubjectivité déployé dans le roman. L'entité *Tanga* se présente comme un subterfuge qui cache un déni de l'irréductibilité du sujet, une limite. Le déni des limites du corps dépasse l'*invariant* dont parle Paul Ricoeur : « [...] les fictions narratives restent des variations imaginaires autour d'un invariant, la condition corporelle présumée constitue la médiation indépassable entre soi et le monde.¹⁰⁷ »

Avec *Ceux de July*, le cadre de la dichotomie est renversé. July, qui était dans la position subalterne au départ, se retrouve dans une position de pouvoir à la fin du récit. Il y a une inversion du pouvoir qui rime avec une obligation de savoir. Le récit s'ouvre sur la fuite des Smales vers le village de July. L'urgence de la situation provoque des changements rapides des rôles attribués jusque-là à July, à Maureen et à Bam. Cette situation fait paraître July comme une *grenouille changée en prince charmant* aux yeux de Maureen. Elle dit même de lui qu'il est un Sauveur. (*CJ*, p. 20).

Deux objets appartenant aux Smales, le bakkie et le fusil, sont au centre de la relation entre les Smales et July (ainsi que sa famille). Le renversement de pouvoir

¹⁰⁵ Irène Assiba d'Almeida, *Francophone African Women Writers : Destroying the Emptiness of Silence*, University of Florida, Gainesville, 1994, p. 86.

¹⁰⁶ Charles Salé, *Analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 70.

¹⁰⁷ Paul Ricoeur, « L'identité narrative », in *Esprit*, n° 7-8, juillet-août 1988, p. 302.

tient essentiellement à la dépossession de ces objets. Se réveillant un matin, la famille Smales constate que l'automobile a disparu. Ils réalisent qu'« [i]l n'y avait rien à objecter, pas de reproche à formuler. July avait été responsable des Smales pendant le voyage et les Smales étaient sur son territoire. » (CJ, p. 58). July a pris les clefs à leur insu, mais de toute manière ils n'ont nulle part où aller, sans compter le fait qu'ils ne connaissent pas les lieux où ils se trouvent. Ils ne savent pas comment se nourrir, conserver une hygiène élémentaire ou même communiquer avec leurs hôtes dans leur langue. Ils ne comprennent ni l'organisation, ni les conventions sociales régissant leur nouveau cadre de vie. De plus, ils n'ont presque aucun contact avec l'extérieur à l'exception de la radio qui ne fonctionne pas très bien et pour laquelle ils ne veulent pas user les piles trop rapidement. Pour sa part, July comprend rapidement que Maureen et Bam ne peuvent rien lui faire, au point où il peut les renvoyer du village à tout moment sans qu'il y ait de conséquences : « – Si je dis allez-vous-en, ils s'en iront. Si je dis qu'ils peuvent rester... alors ils restent. – » (CJ, p. 108). July a un droit de vie et de mort sur ses anciens patrons, car s'ils ne sont pas protégés, ils seront capturés. Si le malheur de July a été d'être Noir dans le système de l'apartheid, le texte expose une situation de crise qui renverse les rôles, et ce sont les Blancs qui sont désormais menacés. Toute l'organisation politique de l'ancienne Afrique du Sud reposait sur cette différence visible pour fonder un pays entièrement divisé.

Le renversement de pouvoir a des répercussions importantes sur la relation entre July, Maureen et Bam. July impose sa loi progressivement dans le village et ses hôtes doivent s'y soumettre. Son corps, présenté dans une position soumise au début du roman, investit désormais de nouveaux espaces :

July marchait de long en large, racontant à pleine voix, avec une assurance de propriétaire, une anecdote concernant de toute évidence cet homme qui avait été son employeur, son hôte maintenant, et l'étranger. (CJ, p. 52)

Dans cette citation, le lexème *étranger* exprime une certaine réflexivité. En effet, la description donnée par le narrateur traduit le regard que Bam pose sur July.

Cependant, dans la subordonnée relative, c'est Bam qui, par l'entremise du regard de July, se décrit lui-même comme *l'étranger*. Ceci dit, ce regard réflexif amplifie non seulement la distance entre July et Bam, mais confirme l'inversion du pouvoir. Cette réflexivité auparavant absente est le signe d'une inquiétude que Bam vit face à lui-même.

Le *portrait instantané*¹⁰⁸ que dessine le narrateur ne laisse aucun doute sur la métamorphose de July. L'effet recherché par cette description est réussi car Berthelot nous indique que « [c']est [...] un procédé [...] qui permet d'indiquer de nouvelles caractéristiques majeures du personnage.¹⁰⁹ » July jouit d'une notoriété dans son village, que Bam et Maureen ignoraient. Le couple, autrefois en pleine possession de ses moyens, se retrouve dépossédé. Maureen devient une *pauvre créature sans défense* (CJ, p. 173) et Bam, un gamin qui *joue à l'homme-qui-a-la-situation-en-main*. En plus de ne pas connaître le territoire, l'homme devient étranger aux yeux de sa femme. Maureen affirme à propos de Bam qu'elle « [...] l'avait laissé dans la chambre de la maison de maître. [Que] cet homme sur ce lit étroit, ce n'était pas l'homme qu'elle avait épousé. » (CJ, p. 130). L'inauthenticité des relations est éprouvée alors que July continue de « jouer » au boy malgré sa position de pouvoir comme le note Gordon dans son article : « July refuses the opportunity to answer her as an equal in anger, carefully maintaining the role of a servant.¹¹⁰ » Il utilise le prétexte de la protection de ses hôtes pour contrôler leurs faits et gestes. L'inversion du pouvoir est une injonction de savoir pour les Smales. Ils n'occupent plus la position qui leur permettait de choisir l'ignorance. En effet, tant que Mwawate s'acquittait des tâches domestiques qui lui incombait, les Smales ne ressentaient pas le besoin de connaître la vie de leur employé. Maintenant qu'ils sont à la merci de leur *Sauveur*, ils sont soudainement confrontés à leur passé. C'est désormais à July qu'appartient le luxe de choisir : « Maintenant il choisissait ce qu'il voulait savoir et

¹⁰⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁰ Jennifer Gordon, « Dream of a Common Language », in *African Literature Today*, n° 15, 1987, p. 104.

ce qu'il ne voulait pas savoir. Le présent lui appartenait; il arrangerait le passé pour qu'il coïncide avec le présent. » (*CJ*, p. 27).

L'apogée de cette tension entre ignorance, savoir et pouvoir survient lorsque le deuxième objet important de la famille Smales, le fusil, est dérobé. Maureen a une dispute avec Mwawate, alias July, à propos du vol du fusil, puis elle détourne le sujet pour en revenir aux quelques petits objets qu'elle ne se souvient pas avoir donnés à Mwawate, mais qu'elle retrouve chez lui. Ce moment expose un piège récurrent du raciste qui s'ignore comme le signale Rowland : « [...] dishonest black servant; alien white employer.¹¹¹ » En fait, Maureen accuse July de vol et celui-ci, exténué, s'exprime dans sa langue : « Il expliquait ce qu'il lui avait fallu être, comment elle avait fermé les yeux sur ses petits méfaits afin qu'il restât tel qu'elle le voulait. » (*CJ*, p. 198). Cela démontre à quel point Maureen vit des impasses au niveau du langage, elle n'arrive pas à s'adapter. Ironiquement, pour la première fois que Mwawate s'adresse sincèrement à Maureen, il le fait dans sa langue et elle comprend tout ou plutôt l'essentiel : ce qu'il a dû être pour correspondre à ses attentes. La nouvelle position de pouvoir de Mwawate connaît un sursis et les deux protagonistes se rencontrent en tant que sujets reconnus et égaux. Toutefois, la suite du récit nous indique que cette rencontre ne dure pas.

Ce qui est révélé dans l'inversion du pouvoir dans *Ceux de July* est à la fois la nature réelle des relations entre les Smales et July, mais aussi une certaine éthique. En effet, l'inversion du pouvoir expose simultanément la « chute de la moralité blanche¹¹² », le discrédit étant jeté sur l'« éthique légitimisante de la civilisation occidentale.¹¹³ »

Dans *Tar Baby*, la dynamique ignorance, savoir et pouvoir structure entièrement l'ordre social. D'un côté, il y a les Blancs, soient Valerian et Margaret.

¹¹¹ Rowland Smith, « Masters and Servants : Nadine Gordimer's *July's People* and the themes of her fiction », in *Critical essays on Nadine Gordimer*, Boston, Hall, 1990, p. 143-144.

¹¹² *Ibid.*, p. 152.

¹¹³ Paul Rich, « *July's People* and *Waiting for the Barbarians* », in *Research in African literature*, (15:3), Fall 1984, p. 366.

Ce sont les propriétaires, les maîtres qui nomment et révoquent leurs employés. Ils détiennent beaucoup de pouvoir, mais sont très limités en matière de savoir. Aucun des deux ne sait comment entretenir la serre, ils ne connaissent pas bien l'île et ils ne savent pas non plus cuisiner. Ils se définissent par ce qu'ils ont. Il est important de souligner que Margaret est soumise à son mari. De l'autre côté, il y a les Noirs, soit Sydney, Ondine, les domestiques qui vivent dans la maison et qui bénéficient d'un statut plus élevé que les autres Noirs, Gidéon, Thérèse et Alma, qui eux, sont doublement soumis, et aux Blancs et à Ondine et Sydney. Dans un cas comme dans l'autre, tous les Noirs doivent se plier aux caprices de leurs patrons. À l'inverse de ces derniers, ils détiennent beaucoup de savoir, mais peu de pouvoir. Ils se définissent par ce qu'ils savent. Jadine ne se situe ni d'un côté ni de l'autre. Fils est résolument du côté des Noirs, mais son rôle déstabilisateur dans le récit et dans le texte nous empêche de le ranger définitivement. Concrètement, cette classification sociale se traduit, par exemple, par la peur de Margaret qui croit qu'Ondine l'empoisonne : « Le soir, elle vient en cachette avec un de ces trucs intraveineux et elle me bourre de malt. » (*TB*, p. 37).

L'arrivée de Fils à l'Arbre de la Croix vient mettre sens dessus dessous l'ordre établi. D'après l'interprétation de Lauren Lepow¹¹⁴, Fils se présente comme la figure de Satan en faisant sortir le mal chez les autres. Sa présence bouleverse leur petit univers en « réveillant » tout ce qui « dormait » paisiblement – une fausse paix et un ordre apparent. Le chapitre qui précède la découverte du fugitif se distingue par la description de la maison en dépeignant le sommeil de chacun. Tout juste avant l'apparition de Fils, la sérénité de la maison contraste avec la démesure de l'île. Ce contraste sème le doute sur la prétendue tranquillité de la demeure :

L'île n'avait pas le sens de la mesure. Trop de lumière. Trop d'ombre. Trop de pluie. Trop de feuillages et vraiment trop de sommeil. Elle n'avait jamais dormi aussi profondément de toute sa

¹¹⁴ Lauren Lepow, «Paradise Lost and Found : Dualism and Edenic Myth in Morrison's *Tar Baby* » In *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, sous la dir. de David L. Middleton, New-York: Garland Publishing. 1997, p. 173.

vie. Une telle tranquillité pendant le sommeil entraînait la sauvagerie qui marquait les autres heures. (*TB*, p. 98)

La vive tension qui subsiste entre Margaret et Ondine, que nous avons illustrée précédemment, est le filon le plus important pour comprendre la dynamique de l'ignorance, du savoir et du pouvoir. Ondine n'est pas seulement la servante et la maîtresse de la maison, elle détient aussi un secret qui la lie à Margaret. Valerian est, pour sa part, un aveugle volontaire; il est très centré sur lui-même. Il choisit de ne pas savoir ce qui se passe réellement. Valerian croit que les comportements parfois étranges de Margaret sont dus à un problème d'alcool, bien que Sydney tente de le raisonner : « Elle ne boit que ce que vous la voyez boire. Un peu de vin au dîner, c'est tout et à peine plus d'un verre. Elle n'a jamais bu. Vous si. Pourquoi essayez-vous toujours de l'accuser? » (*TB*, p. 30). Il n'a jamais cherché non plus à savoir pourquoi il a retrouvé son fils, alors qu'il n'était encore qu'un bébé, fredonnant seul sous le lavabo une « petite chanson *solitaire*.¹¹⁵ » (*TB*, p. 109).

Le jeu de pouvoir n'est pas exclusivement une question de domination matérielle et économique; il y a, dans *Tar Baby*, un pouvoir de séduction qui est tissé tout au long du récit. Fils a un grand pouvoir de séduction auprès de ses hôtes. Cette magnificence le rend à la fois attrayant et menaçant. Avant de prendre une douche, Fils est décrit ainsi par Jadine :

[...] ses cheveux semblaient écrasants – physiquement écrasants, comme des paquets de longs fouets ou de lanières capables de la réduire en bouillie. [...] Des cheveux sauvages. Agressifs et hargneux, à mettre en prison. Des cheveux non civilisés, de maison de correction. (*TB*, p. 161)

Nous avons établi que les personnages des trois romans avaient des corps thématiques, puisque la trame narrative s'établit sur ceux-ci. Toutefois, Berthelot propose aussi un autre corps, qu'il nomme « anecdotique », qui a une double fonction : donner au lecteur le sentiment de la réalité physique des

¹¹⁵ Souligné dans le roman.

personnages et indiquer, à travers un mouvement, une attitude, des réactions émotionnelles. Le corps deviendrait ainsi un moyen de caractériser autre chose, devenant le *support d'un jeu relationnel*¹¹⁶. Nous postulons que ces deux corps, le corps anecdotique et le corps thématique, sont les mêmes et que, dans les romans à l'étude, le corps anecdotique devient un corps thématique. Le second finit par incorporer le premier ainsi que ses fonctions. La perception que Jadine a des cheveux de l'inconnu fait dériver son imagination au point où ces derniers semblent avoir une autonomie. Ils sont personnifiés. Ce qu'elle imagine échafaude le « jeu relationnel » qui s'établit entre elle et lui. Leur interaction débute par une nette répulsion venant de Jadine. Rapidement, par contre, un changement s'opère chez elle lorsqu'elle revoit Fils en compagnie de Margaret après que ce dernier ait pris sa première douche à l'Arbre de la Croix : « Elles restèrent tout l'après-midi dans leurs chambres, et quand elles revirent l'inconnu, il était si beau qu'elles en oublièrent tous leurs projets. » (*TB*, p. 184). Sa beauté a un effet dissuasif, car les soi-disant projets de chasser le fugitif sont abandonnés. Dès la première rencontre avec Fils, Jadine est subjuguée par ses dents. Tout au long de l'histoire, des allusions récurrentes aux dents de Fils signalent la force du pouvoir de séduction de ce dernier sur Jadine.

Jadine ressentit le premier choc de la peur. Tant qu'il avait fouillé dans son assiette comme un animal, en grognant des monosyllabes sans oser lever la tête, elle n'avait pas eu peur. Mais quand il sourit, elle vit des petits chiens noirs galoper sur des pattes d'argent. (*TB*, p. 133)

À plusieurs reprises, (*TB*, p. 163, 168, 176, 225) Jadine retient et relâche la « laisse » de ces chiens. Cette « laisse » est une sorte de baromètre qui permet de mesurer la sujétion de Jadine à la beauté de Fils et la prise de conscience de la nature de la peur qui la rend amoureuse de ce dernier. C'est cette même beauté à couper le souffle qui inquiète Jadine lorsqu'elle rencontre la dame en jaune : « Jadine retint son souffle. [...] Une brève goulée d'air avant que cette femme – cette mère/seule/elle –, cette

¹¹⁶ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 27.

beauté impossible à photographier eût tout emporté. » (*TB*, p. 66). Elle tombe amoureuse de la dame en jaune : « Quand on est tombé amoureux, la colère est superflue; l'insulte impossible. » (*TB*, p. 66).

Margaret aussi fait des ravages avec sa beauté légendaire. D'ailleurs, si Valerian a été séduit, il y a de cela trente ans, c'est qu'« [à] l'instant même où il la vit, quelque chose en lui s'agenouilla. » (*TB*, p. 27). La beauté de Margaret est telle qu'elle force Valerian à s'y soumettre. Dans la citation, le texte crée un non-dit en soulignant bien que *quelque chose* en Valerian s'est soumis. Ce vide invite le lecteur à se questionner sur ce qui s'est soumis en Valerian et nous incite à faire le lien avec la peur que Jadine ressent à la vue du sourire de Fils et de la dame en jaune. Le pouvoir de séduction est marqué par la même ambivalence d'attraction et de répulsion, d'amour et de haine, comme jadis dans les romans coloniaux. La venue de Fils exacerbe ces contacts, ces rencontres de corps à corps et grugé les remparts bien établis entre les protagonistes. L'effet de la beauté indescriptible est réflexif, il renvoie les sujets qui en sont touchés à eux-mêmes, à une vulnérabilité qui ne s'explique pas et qui les hante.

La tension entre Ondine et Margaret éclate durant la soirée de Noël. Michael n'est pas venu et, exceptionnellement, les domestiques et les maîtres mangent ensemble pour le repas de Noël. Tout comme Lauren Lepow¹¹⁷, nous ne pouvons ignorer l'intertexte biblique qu'il y a entre Fils, la figure du Christ et la Chute (vol des pommes). Nous constatons que Fils arrive pour Noël, et il bouleverse la loi qui règne à l'Arbre de la Croix. Les analogies entre Fils et Jésus sont nombreuses, mais dans plusieurs cas, Fils est aussi représenté comme un démon.

La disparition soudaine des « sous-domestiques », Gidéon et Thérèse, préoccupe Sydney et Ondine. Ils apprennent que Valerian les a mis à la porte pour avoir volé quelques pommes. La crise éclate au moment où Fils ose remettre en question la décision de Valerian qui, du haut de sa chaise, est comparé à un « profil

¹¹⁷ Lauren Lepow, *Toni Morrison's Fiction : Contemporary Criticism*, op. cit..

de médaille satisfait » (*TB*, p. 286), sûr que tous ceux qui l'entourent lui sont redevables. L'intervention de Fils par rapport à la mise à pied de Gidéon et de Thérèse subvertit les règles du discours : « La subversion des règles de domination coïncide théâtralement avec la subversion des règles du discours.¹¹⁸ » Cette scène laisse deviner un ébranlement du pouvoir. Fils n'a pas respecté l'assignation de sa place donnée implicitement par le contexte. Valerian répond même à Fils : « Vous n'espérez quand même pas que je me justifie de mes actions, que je m'en défende devant vous? » (*TB*, p. 290). Ondine est outrée de ne pas avoir été mise au courant. Valerian ne voit pas en quoi il « doi[t] rendre des comptes à une cuisinière [...] » (*TB*, p. 292). Et Ondine qui réplique : « Je suis peut-être une cuisinière, Mr Street, mais je suis aussi une personne. » (*TB*, p. 292). Elle ne veut plus être que la « gentille » servante noire et elle revendique une pleine reconnaissance en tant que sujet investi à part entière. Poussée à bout, Ondine menace de révéler le secret alors que Valerian vient de la mettre à la porte ainsi que son mari. Indifférente, Ondine demande à Valerian qui fera à manger, ce qui sous-entend que lui et sa femme Margaret en sont incapables. Puis, l'aveu est fait :

Monstre blanc! Tueuse d'enfants! Je t'ai vue! Je t'ai vue! Tu t'imagines que je ne sais pas pourquoi tu as fait cette merde de tarte aux pommes? [...] Tu l'as coupé. Tu as coupé ton bébé. Tu l'as fait saigner. Pour t'amuser. Tu l'as fait hurler, espèce de monstre. (*TB*, p. 294).

Ce secret latent qui se dissimulait à l'Arbre de la Croix est mis au grand jour. L'intertexte biblique est explicite et nous aide à établir le lien entre ignorance, savoir et le pouvoir. Les pommes qui sont au cœur de la crise constituent le fruit défendu comme dans la Genèse. Le vol des pommes brise les structures de la dichotomie en remettant en question le jugement de Valerian. Si Gidéon et Thérèse payent pour avoir voulu goûter le fruit de la connaissance, c'est Valerian qui est violemment dérobé de son ignorance et simultanément de son innocence. Contrairement au récit

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, op. cit., p. 91.

biblique, Valerian se devait de savoir, l'innocence dont il se réclame s'avère être plutôt une faute impardonnable, voire indécente :

Dans sa serre, il pensait à l'innocence [...] il avait vu son fils grandir et parler mais il n'en savait rien non plus. Et il y avait quelque chose de tellement répugnant, de tellement révoltant dans le crime d'innocence que cela le paralysait. Il n'avait pas su parce qu'il n'avait pas pris la peine de savoir. Ce qu'il savait le satisfaisait. En savoir plus était dérangeant et effrayant. [...] Il avait inventé l'information qu'il attendait. Il s'était préoccupé de la construction du monde et de ses habitants en accord avec ce message imaginé. Mais il avait choisi de ne pas connaître le vrai message que son fils lui avait adressé du dessous du lavabo. Et tout ce qu'il avait à dire c'était qu'il ne savait pas. Il était donc coupable d'innocence. (TB, p. 343-344).

Tout compte fait, dans un roman comme dans l'autre, la question du pouvoir est directement dépendante d'un choix. Chacun des protagonistes en position de pouvoir invente une réalité qui lui convient et y croit. Le fait de choisir de savoir ou de ne pas savoir indique une éthique des relations entre les personnages : une façon de se fermer les yeux et de prétendre que l'ordre qui règne est le bon. Dans cette atteinte directe de la structure, les textes remettent en question le « mythe civilisationnel blanc » en exposant le rôle qu'il joue dans le maintien de la division entre les personnages d'après les contraintes auxquelles les protagonistes font face. Maureen chez Gordimer est très semblable à Valerian dans *Tar Baby*. Ils se sont confortés dans leur ignorance, l'ont aimée parce qu'elle les rassurait dans leur position de pouvoir. Ils sont tous deux confrontés à eux-mêmes lorsque qu'il n'est plus possible d'occuper cette position initiale; en perdant de leur pouvoir, ils ne peuvent plus enfermer les *autres* dans leur fiction. La connaissance met fin aux fictions identitaires. Nous allons voir les conséquences que ces différentes crises ont sur les sujets et les relations qu'ils entretiennent. La perception que les sujets mis en scène ont d'eux-mêmes et d'autrui participe de cette dynamique inauthentique qui les fige tous dans une altérité sans fondements durables mettant en péril leur dignité et

leur valeur en tant que sujets. La base de la structure dichotomique est fortement ébranlée, sinon défaite.

3.3.2 Fractures

Et je ris de mes anciennes imaginations puériles.
Aimé Césaire (1956, p. 38)

La dynamique du savoir et du pouvoir dans *Tu t'appelleras Tanga* a montré qu'une fusion littérale des deux femmes constituait l'unique condition par laquelle le récit *avait lieu*. Nous avons aussi établi que la quête de récit en tant que quête de savoir coïncidait avec une quête identitaire qui se terminait par une fusion revendiquée des deux personnages. La suite de notre démarche nous fera parcourir le récit à rebours afin d'analyser comment cette utopie s'est réalisée en posant comme hypothèse que l'identité des personnages de Tanga et d'Anna-Claude est actualisée par le récit.

Au terme de l'histoire, alors que le texte nous suggère que Tanga est physiquement morte, qu'il ne reste qu'Anna-Claude, la mère de Tanga visite sa fille. Elle ne trouve qu'une femme blanche affirmant être Tanga, qui lui dit : « Vous nous avez tuées, madame. » (*TT*, p. 187). Et ainsi se termine le roman. L'itinéraire du récit est clos par cette phrase où le lecteur se trouve face à un « nous » énigmatique d'un personnage qui dit être mort.

Aussi, nous savons que les déambulations des personnages s'arrêtent dans cet espace qu'est la cellule d'une prison, là où la femme noire raconte son histoire. La fonction des mots dans l'histoire de celle-ci nous aide à saisir comment Tanga devient Anna-Claude et comment Anna-Claude devient Tanga. Dans leur quête respective, l'agonisante et Anna-Claude sont assoiffées de mots. La parole est la seule défense contre ce silence qui les tue intérieurement. Dans les tentatives d'Anna-Claude pour faire parler Tanga, le narrateur précise : « Anna-Claude [...] [sait] que désormais seuls les mots [peuvent] la nourrir. » (*TT*, p. 12). C'est dans cette perspective pleine d'espoir que d'Almeida analyse le texte de Beyala, c'est-à-dire comme une traversée

du silence à la parole : « Even if Tanga is obliterated, what will endure is the example of her voice, traversing the walls of the prison cells, defining and redefining womanhood : destroying the emptiness of silence.¹¹⁹ » Ces mots, Tanga est en constante lutte avec eux. À l'intérieur du récit qu'elle raconte, les mots sont autant d'armes qui l'atteignent comme des flèches et elle-même échoue toujours à dire ce qu'elle aimerait dire. Elle est invariablement confinée dans le silence par son incapacité à exister par sa parole. Le silence est une menace mortelle qui guette les personnages et chaque fois qu'Anna-Claude incite Tanga à parler, c'est pour éloigner cette dernière. Le renversement de cette situation de « mutisme mortel » est le fait même que la jeune fille mourante puisse, dans la cellule, raconter son silence à une autre femme qui l'écoute, la sollicite et la touche. Ce qui correspondrait, toujours selon d'Almeida, à une solidarité féminine qui transcende les divisions raciales et sociales¹²⁰.

Plus nous évoluons dans le récit, plus il devient clair que celle que l'on croit être Tanga ne l'est plus au départ, mais le redevient en racontant son récit. Le fait de se raconter est un acte performatif en lui-même, comme nous l'indique Judith Butler :

Je promulgue également le « je » que j'essaie de décrire; le « je » narratif est reconstitué, dans l'histoire même à chaque moment où il est invoqué. Paradoxalement, cette invocation est un acte performatif, et non narratif, même s'il fonctionne comme le pivot de la narration elle-même.¹²¹

C'est le fait de se dire qui redonne à Tanga sa subjectivité et la capacité de réinvestir sa parole et son corps. Dans le récit dont elle nous fait part, elle est toujours victime, soumise à la violence des hommes et de sa mère. Au moment où Tanga déploie des efforts pour se raconter, où elle reprend vie, Anna-Claude s'approprie l'histoire de l'agonisante et voit son être regorger de vie à son tour : « Un mot, un

¹¹⁹ Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹²¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 67.

autre mot encore, soufflé par le corps de Tanga dans sa chair à elle. » (*TT*, p. 35). La forme et le contenu se rejoignent. Il n'y a plus de différence entre *ce* qu'elle raconte et *qui* raconte. C'est ce que Ricoeur appelle l'*identité narrative* en affirmant que : « [l]e récit construit le caractère durable d'un personnage qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant la sorte d'identité dynamique propre à l'intrigue qui fait l'identité du personnage.¹²² » Le vide mortel qui ronge Anna-Claude est le même qui gruge Tanga. Elles semblent n'être personne : deux vases creux estropiés par le silence et qui cherchent à se défaire de leur corps meurtri. Au moment où elles se rencontrent dans la cellule, elles affirment ne plus avoir d'histoire et d'identité, mais nous verrons que cette prétention est plus nuancée qu'elle n'y paraît.

La promiscuité des deux femmes n'est pas le fruit du hasard, mais bien essentielle. Par le toucher et l'amour, Anna-Claude en vient à incarner le récit de *Tanga*. Elles ne font qu'un¹²³ comme le texte l'avait annoncé dès le départ : « Je suis toi, tu es moi, nous sommes un. » (*TT*, p. 5).

Comme le savoir qui est en jeu est *essentiellement féminin*, nous avançons que le « nous » final provient de cette voix qui est à la fois celle d'Anna-Claude et celle de Tanga, mais aussi celle de toutes les femmes réunies dans le silence brisé qu'on observe au fil de l'histoire. La *Tanga* de chair et de sang est bien morte, mais l'*autre*, celle que les deux femmes ont engendrée, vit. La quête de récit et la quête de soi sont fusionnées. L'ambiguïté qui en résulte est que le « nous » comprendrait aussi la mère, qui serait à la fois bourreau et victime. Le texte ne nous permet pas de trancher. Cependant, si la première caractéristique de cette entité *Tanga* est un espace de parole *essentiellement féminin*, ce *nous* inclut logiquement la mère. Pour éclairer cette assertion, nous nous appuyons sur la présentation d'un autre personnage, une femme que la mourante décrit ainsi : « L'histoire de Camilla est écrite. Elle est un mélange de douleur et de jouissance d'où s'extrait son corps sans mémoire ni passé, son corps

¹²² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 301.

¹²³ À cet effet, il est intéressant de souligner le fait que dans le texte il est bien écrit « un ». Nous aurions pu nous attendre à une unité féminine avec un « une » au lieu de « un ».

où se meuvent d'autres corps sans tête ni mémoire. » (*TT*, p. 110). Cet extrait est à lire conjointement avec la description que Tanga donne d'elle-même au début du récit : « Et moi, je suis une femme-fillette du départ. Une histoire qui passe dans une vie, dans toutes les vies. Pas de rêves, ni de mémoire [...] » (*TT*, p. 26). Tanga est une « histoire » qui appartient à toutes, et cette histoire finit par devenir *Tanga*, le mythe. Indubitablement, le savoir *essentiellement féminin* est aussi une question de filiation et de pluralité conflictuelles. Lorsque Tanga raconte son histoire familiale, c'est un collier de violences et de souffrances infligées par les autres et par soi-même qui ont meurtri autant sa grand-mère que sa mère. (*TT*, p. 38 à 40). Ce qui est décrit comme une absence de mémoire devient le lieu même de l'avènement du récit, d'une mémoire vivante qui délient les femmes. Le *nous* final serait le même *nous* énoncé par la mère de Tanga lorsqu'elle s'adresse à celle-ci en disant : « [...] puisque tu es là, puisque tu es vivante, assieds-toi sur l'éboulis des siècles, nourris-nous de ton corps. Nous ne savons plus, tu sauras pour nous. » (*TT*, p. 41). La mère est une mémoire morte qui n'a pas su assumer le devoir de transmission qui serait, selon ce que l'on connaît du *savoir de la femme*, une qualité cruciale dont toutes les femmes devraient être dotées. La contradiction apparente se résumerait donc à une accusation de lâcheté.

Ainsi, toutes les différences possibles entre les femmes doivent être désamorçées, au risque de menacer la capacité de transmettre. La blancheur et la noirceur des protagonistes sont ainsi reléguées à une complète trivialité. Il n'y a plus de dichotomie. Bref, la résorption des quêtes identitaires est résolue par l'identité engendrée, *Tanga*, et signe du coup la fin du roman. L'intersubjectivité précède la subjectivité et l'identité dans la relation qui unit les deux femmes. C'est parce que Tanga a trouvé quelqu'un pour l'écouter et qu'Anna-Claude a trouvé quelqu'un à écouter que le récit est possible. Cependant, la coïncidence parfaite entre le moment de l'intersubjectivité et de l'identité dans le texte nous amène à réaliser la disparition de l'altérité à travers la limite intrinsèque qui la caractérise. Dans la partie théorique de l'analyse, nous avons démontré que l'un des éléments cruciaux de la notion de

l'altérité est la limite qu'elle impose. De plus, nous avons souligné avec Le Breton que l'éradication du corps annulait par ce fait même l'altérité. Avec *Tu t'appelleras Tanga*, l'engendrement de *Tanga*, le mythe, s'est fait par la destruction du corps, là où il est « spécifiquement » féminin : « Leurs caquètements se fracassent autour de moi, m'enveloppent d'images, éveillent en moi le désir de couper mes seins, d'embrigader mes fesses, de trancher mes nœuds gordiens. » (*TT*, p. 83). *Tanga* surenchérit dans cette haine de soi en disant à Anna-Claude que : « [p]our ne pas prendre en héritage la haine et la violence, il est nécessaire de transformer le corps en machine. » (*TT*, p. 64). Mais quelques lignes plus loin, le narrateur affirme que : « Leurs corps s'enlacent. » (*TT*, p. 65). Le corps a deux fonctions antithétiques dans le texte : celui qui guérit et celui qui génère les « malheurs féminins ». C'est le corps qui doit être éliminé, mais c'est en même temps par ce corps que le récit existe et fait exister.

Au terme du récit, nous observons la fin de la quête du rêve. Les lieux imaginaires dont rêvait *Tanga* et le rêve *Ousmane-Afrique* d'Anna-Claude ont disparu. Les lieux physiques sont investis par l'énonciation, par la voix de *Tanga* et l'écoute de sa confidente qui rythment la vie dans la cellule. L'endossement de l'histoire de *Tanga* par Anna-Claude évince la condition indépassable du corps et nous amène à nous demander s'il n'y a pas eu usurpation dans la dynamique intersubjective des deux femmes.

Au premier abord, nous supposons que *Tanga* impose son récit à Anna-Claude et qu'il aurait fallu qu'elle endosse le récit de cette dernière pour que la relation de reconnaissance de l'altérité soit mutuelle. Toutefois, un regard plus approfondi nous permet de suspecter un faux mouvement vers l'*autre* de la part d'Anna-Claude. Anna-Claude se présente comme ayant été persécutée durant la Seconde Guerre mondiale parce qu'elle est juive. Elle a subi aussi la violence des hommes. En réponse à ces sévices, le narrateur affirme que : « Dès ce jour, elle apprit à ne plus être juive, à ne plus être, à s'habiller de rêve pour tuer l'angoisse. » (*TT*, p. 140). La relation avec *Tanga* l'amène à rompre le rêve qui l'a amenée en Afrique : « Aujourd'hui, la vie

s'effondre. Le peuple d'Ousmane N'EXISTE PAS.¹²⁴» (TT, p. 141). Anna-Claude semble abandonner la fiction qui l'a guidée jusqu'à Iningué, ainsi que tous les clichés qui composaient cette quête d'Ousmane. Cependant, elle persiste dans l'abdication d'elle-même. Pour pallier ce vide persistant, Anna-Claude invite constamment Tanga à raconter : « Continue ton histoire. C'est elle qui me guidera, c'est elle que tu dois me léguer. » (TT, p. 178). Le ton d'Anna-Claude est à maintes reprises autoritaire; Tanga *doit* raconter. Le déséquilibre ou l'usurpation dans la position d'Anna-Claude par rapport à Tanga apparaît à travers le personnage de Camilia que Tanga décrit à Anna-Claude comme « [...]s]a sœur d'ici. Blanche perdue au milieu des désirs africains. » (TT, p. 109). Lorsque Tanga dit à Camilia qu'elle aurait pu rester chez elle, qu'elle est une *déplacée*, Camilia lui répond : « Ici au moins j'existe. [...] je peux inventer des espaces vides et les bourrer de vie. » Comme le texte nous indique que Camilia est une *autre* Anna-Claude, les paroles de Camilia peuvent se rapporter à Anna-Claude. Cette dernière « [...] s'enveloppe de la mourante » (TT, p. 141), fait de Tanga *sa peau*. Ceci dit, l'injonction qui traverse le texte par la performance de l'acte de « baptiser » et qui constitue le titre du roman *Tu t'appelleras Tanga*, souligne aussi le désir de celle qui veut être nommée, et non pas uniquement de celle qui nomme. Anna-Claude *est* Tanga comme elle aurait pu être une autre femme, elle *devient*, alors que Tanga meurt.

Il y a une imposture de la part d'Anna-Claude. Elle usurpe le nom et les qualités de Tanga. De façon métonymique, Tanga s'offre telle une vacuité qu'Anna-Claude investit pour exister. Ce qui revient à dire que Tanga est égale à « l'Afrique intérieure » comme une métaphore, une *page vierge* où il est possible de *sé* chercher et de trouver des interprétations de soi. Toutefois, Tanga est retorse. Tout en se décrivant comme n'ayant pas de passé, elle est celle qui raconte, mais plus encore, elle est celle qui sait et qui transmet. Ce qu'Anna-Claude vient investir est un espace de parole, mais elle le fait de manière absolue. Elle n'a plus, selon cette perspective,

¹²⁴ Souligné dans le texte.

l'être-pour-soi dont parle Fanon. Les intentions sincères d'Anna-Claude d'endosser le récit de Tanga n'ont pas d'incidence sur l'inauthenticité de sa position. Anna-Claude ne peut pas nier son histoire, son passé, son récit ou, à la limite, l'absence de récit et choisir d'être une *autre* sans qu'il y ait un doute sur sa capacité à transmettre le récit. Car, souvenons-nous, « devenir Tanga » ne doit servir qu'à transmettre son histoire. L'impasse réside aussi dans le fait que le « je » dans « je suis elle » a éliminé l'inadéquation invariable entre celle qui raconte et le « je » qu'elle revendique :

[...] une histoire est racontée mais le "je" qui la raconte, qui peut très bien apparaître dans l'histoire comme son narrateur en première personne, forme un point d'opacité et interrompt une séquence, introduit un arrêt ou une irruption de l'inénarrable au milieu de l'histoire.¹²⁵

Anna-Claude est toujours présente en tant qu'Anna-Claude, elle ne peut pas s'annuler complètement parce qu'elle ne se connaît pas totalement. De plus, si elle a pu établir un contact avec Tanga, c'est en raison de son « bagage », de sa mémoire. Le dédoublement d'Anna-Claude, alors que la narration se fonde d'abord sur sa quête d'identité, fait en sorte que le récit se referme sur lui-même. Néanmoins, comme nous avons relevé que cette *autre* est « essentiellement féminin » et que ce que Tanga lègue à Anna-Claude est déjà consigné en elle, la poursuite d'une continuité narrative est constamment interrompue par des contradictions indissolubles.

Maingueneau nous dit que la nature du langage est réflexive, que le « je » implique toujours un « tu » :

Les énonciateurs ne se contentent donc pas de transmettre des contenus représentatifs, ils s'emploient constamment à se positionner à travers ce qu'ils disent, à s'affirmer en affirmant, en négociant leur propre émergence dans le discours, en anticipant sur les réactions d'autrui, etc.¹²⁶

¹²⁵ Judith Butler, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 18.

L'ouverture qu'Anna-Claude a faite à Tanga est le lieu même de sa fermeture; elle se croit libre de toute intériorité qui lui permettrait d'être une *autre*. Elle ne peut pas choisir *l'autre* en tant qu'*autre* sans lui enlever de son intégrité en tant que sujet parce que cela signifie qu'elle l'a fixée *préalablement* dans sa propre fiction. Tanga n'existe que figurativement. Une certaine naïveté unit les deux personnages. L'histoire de Tanga n'est pas Tanga. Ainsi, même si Anna-Claude se charge de l'histoire de Tanga, elle n'est pas Tanga. Il y a une « [...] indépassable différence, celle qui ne rend possible aucune transformation de l'autre.¹²⁷ » Par ailleurs, « [l]a mimésis ne mène pas à une « chute » dans l'univers de l'autre ni à une fusion avec lui, à un mouvement impliquant un renoncement à l'univers de soi.¹²⁸ » À la limite, si *Tanga* est le savoir de *l'essence féminine* que toute femme porte en elle et qu'Anna-Claude transmet, le déni du corps désinvestit le récit et le met en danger, car il se fonde justement sur le corps. Il ne peut pas y avoir de récit sans visage et sans voix. Le fait de la narration est sa contingence et révèle *l'opacité du sujet*¹²⁹.

Bref, il n'y a peut-être plus de dichotomie qui oppose les deux protagonistes, mais l'identité qui advient à la fin du roman indique que le déplacement qui s'est réalisé n'est pas viable. C'est une utopie, les limites ne sont pas dépassées si elles ne sont pas d'abord reconnues.

Quant au roman de Gordimer, les ruptures des fictions identitaires y sont définitives. La perte totale de pouvoir chez les Smales est directement reliée à la perte de soi, du moins pour le personnage de Maureen. Comme pour chacun des romans, le titre *Ceux de July*¹³⁰ signale une quête et invite le lecteur à se demander quelle est l'identité de July, puis l'identité des « ceux ». Dans son analyse, Smith Rowland réfléchit sur les rapports de possession qu'entérine le titre :

¹²⁷ Christoph Wulf, « L'Autre », in *Parcours, passages et paradoxes de l'interculturel*, Paris, Anthropos, 1999, p. 14.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁰ Nous faisons l'analyse du titre en français tel qu'il a été traduit en considérant que le titre en anglais *July's people* joue le même rôle thématique dans la version originale.

«Who possesses whom becomes as confused an issue in the novel as is the syntax of its title. July's people are both subjects and objects of possession, their roles and identities compromised by a patterned response produced by generations of white masters and black servants.»¹³¹

Pour illustrer le déplacement qui s'est fait entre l'actualisation des dichotomies et la fuite de Maureen, nous allons traverser le texte afin de comprendre le processus par lequel il y a eu rupture.

D'abord, le texte s'ouvre en nous présentant July. La première « image » que nous avons de celui-ci est celle du domestique : courbé et servant une tasse de thé. (*CJ*, p. 9). Déjà, la deuxième description de July change énormément et nous le montre comme « [...] [c]elui qui avait été désigné pour tenir dans ses mains la vie de la famille Smales; le crapaud changé en prince des contes de fées, July, le Sauveur. » (*CJ*, p. 20). July sauve la famille d'une violence inusitée qui déferle dans les villes et qui vise ceux qui ont assujetti les Noirs à un état proche de l'esclavage, les Blancs.

La première occurrence, qui nous permet d'identifier qui est représenté par le démonstratif « ceux », survient assez rapidement dans le texte lorsque les Smales rencontrent la famille de July. Martha, la femme de July, dit : « [...] très contente te connaître, ça fait longtemps, ceux de July. » (*CJ*, p. 29). Ainsi, nous sommes portés à croire que les « ceux » du titre sont la famille de July. Cependant, la deuxième occurrence du titre inverse la référence du pronom :

Les Blancs de July avaient abandonné leur demeure, cette grande maison où July travaillait pour eux et elle [Martha] ne recevrait plus de lettres [...] ces lettres venaient de son autre vie [...] elles étaient ce qu'il avait longtemps offert à celle qui ne pouvait pas le suivre, pas même en rêve, pas même maintenant qu'elle les avait vus, eux, ceux de July. (*CJ*, p. 38).

Dans cette citation, le « ceux » renvoie aux Smales. Cette seconde apparition du titre dans le roman nous oblige à renoncer à l'identité fixe présumée d'après le

¹³¹ Rowland Smith, *loc. cit.*, p. 142.

caractère défini du pronom « ceux ». La troisième apparition du titre dans le texte confond les deux premières : « Elle et sa famille étaient nourris par ceux de la famille de July, secourus par eux, protégés par eux. » (*CJ*, p. 127). Dans ce dernier passage, le pronom « ceux » agit comme un axe qui peut signifier autant les Smales que la famille de July, raison pour laquelle le texte souligne ceux *de* la famille de July pour qu'il n'y ait pas de confusion quant au référent. Cette citation se situe dans l'histoire au moment où Maureen constate que le soi-disant *Sauveur* est celui qui détient désormais plus de pouvoir que ses anciens patrons. La prochaine fois que le titre est répété, il n'a pas la même forme, il est paraphrasé par Maureen : « Ce Mwawate, a-t-il rejoint ceux de Soweto? Il a embarqué ses Blancs et il a filé. » (*CJ*, p. 169). Le déterminant possessif « ses » indique qu'elle parle d'elle-même et de sa famille non seulement à la troisième personne, mais aussi comme s'ils n'étaient plus que des objets. La mise à distance est double, car le déterminant démonstratif devant Mwawate (le « vrai » nom de July) a le même effet que le « ses »; ces déterminants exposent l'étrangeté de Mwawate et la sienne propre dans le discours de Maureen. Celle-ci devient une étrangère à elle-même. La dernière citation que nous retenons est : « Les Blancs de July s'éloignèrent. » (*CJ*, p. 185). Elle reprend la même formulation que le début d'une des citations précédentes. Pour indiquer de quels « ceux » il s'agit, le texte précise qu'on parle des *Blancs*.

Les diverses occurrences du titre ou ses équivalences permettent d'émettre l'hypothèse que July lui-même est l'axe qui unit tout en opposant sa famille et les Smales. Il est le pivot de la relation entre les Noirs et les Blancs et il est lui-même des deux côtés. Cette formule, « ceux de July », résume le cadre qui oppose Noirs et Blancs. Cependant, si le pivot lui-même est difficilement identifiable et devient un étranger aux yeux de Maureen et de Bam, le cadre suit la même métamorphose en détruisant le rapport dichotomique. Si July n'est plus July, ceux de July sont aussi affectés par cette étrangeté. Tant que July est July, Maureen est Maureen, mais si July est un dénommé Mwawate, qui est Maureen? Le rapport du savoir et du pouvoir est

une forme de l'intersubjectivité qui suppose une réflexivité de soi et d'autrui : un des termes ne peut pas changer sans affecter l'autre.

Le dépaysement brutal et la situation de dépossession matérielle des Smales sèment la discorde dans leur couple. Ils ne se reconnaissent plus. Leur perte de pouvoir associée à une ignorance des lieux et des gens entraînent une perte de soi. Ce qu'ils avaient, le pouvoir, était ce qu'ils étaient. Ils sont désormais laissés à eux-mêmes :

[...] il ne savait plus à qui il devait s'adresser à présent, lorsqu'il lui parlait. " Maureen ". " Sa femme ". » (CJ, p. 138).

Elle. Pas « Maureen ». Pas « sa femme ». Rien qu'une présence muette dans la hutte de boue; un être humain dont l'activité et la conscience lui paraissaient étrangères parce qu'il n'y avait plus ici le monde familial, il n'y avait plus de réalités familiales qui auraient pu donner un sens à cette activité. (CJ, p. 139).

Maureen n'a aucune prise sur elle-même, sur son corps. Lors de la visite chez le chef du village, le narrateur nous indique qu'« [...] elle changeait perpétuellement de couleur devant eux [le Chef et ses représentants] comme un caméléon – et ce changement échappait à son contrôle. » (CJ, p. 154). Maureen est perdue dans « l'immense chaos, [...] [dans] la brousse qui n'a pas de fin. » (CJ, p. 164). La perte des repères spatiaux amène une perte des repères temporels. Maureen « [...] n'[était] plus en possession de sa vie. [...] elle avait perdu la conscience du temps, de la succession régulière des jours. Elle n'[a] plus aucun repère pour se situer. » (CJ, p. 182). Dans son texte critique, « Nature et culture : Les figures du corps dans *July's People* de Nadine Gordimer »¹³², Yvonne Munnick parle de « [l]a difficulté qu'éprouvent les protagonistes à s'inscrire dans l'espace et la durée se tradui[sant] inévitablement par un sentiment d'aliénation, de déstabilisation.¹³³ » La situation de dépendance dans laquelle elle se retrouve l'oblige à questionner le rapport qu'elle avait avec July alors qu'il était encore son domestique. Elle ne peut pas rester dans

¹³² Yvonne Munnick, « Nature et culture : Les figures du corps dans *July's People* de Nadine Gordimer », in *Études anglaises* : Grande-Bretagne, États-Unis, (51 : 1) Jan-Mar 1998, p. 39-50.

¹³³ *Ibid.*, p. 43.

l'état d'insouciance et de bonne conscience qu'elle avait là-bas, en ville : « Quand les Smales faisaient en courant, sous les jacarandas, le tour de leur pâté de maisons, ils ignoraient ce qu'ils fuyaient. » (*CJ*, p. 191). La fin de « l'innocence » correspond à une perte de pouvoir comme pour Valerian dans *Tar Baby*. Maureen est contrainte de constater comment July a vécu pendant quinze ans auprès d'elle dans ce même état de dépendance. Les lieux menacent l'intégrité de Maureen. La brousse, autrefois le symbole des vacances, l'échappatoire rêvé qu'elle aurait pu choisir avant la crise, est désormais une prison¹³⁴. Les nombreuses descriptions physiques de Maureen sur les soins qu'elle ne peut plus apporter à son corps manifestent une angoisse comme l'expliquent Munnick et Jeffrey Folks. Munnick lit cette perte de contrôle corporelle symboliquement, c'est-à-dire comme une critique du « [...] dualisme qui implique que le corps soit maîtrisé, domestiqué, voire nié »¹³⁵, car l'apparence physique définissait le statut social de Maureen. Les références fréquentes aux fonctions physiologiques qu'elle ne maîtrise plus (miction, défécation, menstruation) doivent se comprendre, toujours selon Munnick, comme une érosion des frontières entre l'intérieur et l'extérieur. La lecture de Folks perçoit cette angoisse comme la difficulté d'être sans structure¹³⁶. Elle se confond à la flore : « La végétation la touch[e], la palp[e]. C'[est] la nature intime de la brousse inerte qui s'offr[e] sans retenue, toute distance supprimée. » (*CJ*, p. 191-192). Lorsqu'elle se dispute avec July et que ce dernier parle le fanagalo, elle ne comprend pas un mot, mais elle comprend que probablement pour la première fois depuis qu'elle « connaît » July, il lui parle intimement. Elle est obligée de reconnaître le sujet pleinement autonome qui existe à l'extérieur du regard qu'elle porte sur lui. Maureen prend connaissance de cette nouvelle facette d'elle-même, c'est-à-dire, de sa réflexivité. Elle comprend aussi que : « Sa mère, sa femme, sa sœur, son amie, son peuple, elle n'[est] rien de tout

¹³⁴ En ce sens, l'incapacité de lire le roman, *Les fiancés* d'Alessandro Manzoni, (1840-1842) est relié à la fin de tout désir d'évasion généralement lié à la lecture. Il n'y a plus la distance nécessaire qui rend l'étrangeté attirante.

¹³⁵ Yvonne Munnick, *loc. cit.*, p. 45-46.

¹³⁶ Jeffrey J. Folks, « Artist in the interregnum : Nadine Gordimer's July's People », in *Critique : studies in contemporary fiction*, (39 : 2), Winter 1998, p. 115.

cela. » (*CJ*, p. 198). Les ruptures sont déjà réalisées lors de cette discussion. Elle ne rapproche pas July et Maureen et ne parvient pas à changer la dynamique entre eux : « [...] les mots prononcés resteraient enfermés là. » (*CJ*, p. 198).

La brièveté de l'échange « authentique » avec July et l'impossibilité de se rejoindre témoignent finalement d'une certaine oscillation de la part de Maureen entre la reconnaissance du mensonge dans lequel elle vivait par le passé et l'incapacité d'y faire face aujourd'hui alors qu'elle est elle-même dans une situation de dépendance. Maureen constate qu'elle a peur de July, mais que la menace *est en elle* :

Elle ne sentait pourtant de sa part aucune menace, du moins aucune menace physique; la menace était en elle. Comment là-bas aurait-elle pu imaginer que la considération qu'elle lui témoignait et le constant souci de respecter sa dignité, alors qu'il n'était par définition qu'un domestique, deviendraient un jour, pour lui, la pire des humiliations [...]. (*CJ*, p. 130).

La menace est un préjudice qu'elle incarnait et avec lequel il lui est intolérable de composer. Alors qu'elle entend le bruit d'un hélicoptère, Maureen prend la fuite pour trouver l'engin. Ce sauve-qui-peut marquant la fin du roman n'est pas raisonné mais bien instinctuel :

Elle court; se fiant à son instinct après l'avoir toute sa vie maîtrisé, alerte, comme un animal solitaire à la saison où les animaux ne cherchent pas l'accouplement, ne s'occupent plus de leurs petits, n'agissent plus que pour survivre, refusant tout ce qui pourrait exiger d'eux un sens des responsabilités. (*CJ*, p. 208)

Laissant de côté son mari et ses enfants, Maureen fuit probablement l'état de dépendance totale qui la guette et les responsabilités qui lui incombent. La menace qui pèse sur elle n'est pourtant pas uniquement une question de perte totale de pouvoir. Le danger imminent qui l'amène à fuir, maintenant que le fusil a disparu, est peut-être la même menace qui se trouve en elle-même. Les hypothèses de plusieurs critiques divergent beaucoup sur la fin du roman. Si, pour notre part, nous croyons

que Maureen se sauve de sa conscience, nous reconnaissons le caractère spéculatif d'une telle proposition. La stratégie narrative de Gordimer illustre l'impossibilité d'interpréter un geste aussi impromptu dans des circonstances aussi dramatiques et confronte les lecteurs à reconnaître l'opacité du sujet pour lui-même et les autres. N'empêche que les dichotomies sont toujours présentes malgré l'inversion du pouvoir, alors que les fictions identitaires et les méprises sur autrui ne sont plus crédibles.

Nous nous rangeons du côté de Smith Rowland, Paul Rich et André Viola qui perçoivent dans l'écriture de Gordimer une « innocence blanche » (illusion of white innocence)¹³⁷ qui n'est peinte que pour mieux la discréditer, en sapant ses fondements. Dans le cas qui nous préoccupe, cela correspond à la « fabrication » de l'*autre* pour *se* définir. La structure dichotomique sans les fictions est insoutenable. Tout en exposant son caractère obsolète et macabre, aucune alternative n'est offerte. La fuite de Maureen exemplifie toute la difficulté de recréer un nouveau rapport, alors que les identités se basaient justement sur cette structure. Elle est déchirée entre deux identités : l'une connue et l'autre inconnue¹³⁸.

En ce qui concerne le roman *Tar Baby* de Toni Morrison, celui-ci nous engage dans un réseau de relations complexes. Nous présenterons d'abord l'allégorie qui est construite dans le texte autour de l'idée du « tar baby » en mettant en parallèle des figures qui sont présentes au début avec les métamorphoses que ces dernières ont subies à la fin du texte. Cette analyse servira à illustrer le caractère dynamique de l'intersubjectivité qui finit par décentrer la structure dichotomique sans pour autant la défaire complètement.

Premièrement, d'un point de vue élémentaire, le mot « tar » signifie « goudron » en français. Ce dernier constitue une « substance visqueuse, noirâtre ou brun très foncé, à odeur empyreumatique, obtenue par la distillation sèche de

¹³⁷ Smith Rowland, *loc. cit.*, p. 151.

¹³⁸ Neil Michael, « Translating the Present : Language, Knowledge, and Identity in Nadine Gordimer's *July's People* », in *The Journal of Commonwealth Literature*, (25 : 1), 1990, p. 74-75.

nombreuses matières organiques.¹³⁹» Le mot « baby » doit être compris au sens d'une poupée et est rattaché à l'idée d'une attitude puérile. Deuxièmement, d'après une perspective socio-historique, l'origine du *tar baby* remonte à très loin avant d'entrer dans la filiation de plusieurs œuvres littéraires américaines¹⁴⁰. Le conte folklorique incontournable qui a fourni à ce vieux « mythe » sa pérennité est « *The Wonderful Tar-Baby* » dans les histoires d'*Uncle Remus*, de Joel Chandler Harris, publié en 1881, soit près de vingt ans après l'abolition officielle de l'esclavage aux États-Unis. Ce dernier aurait lui-même recueilli cette histoire des esclaves. En résumé, l'histoire est une allégorie du piège symbolisé par une poupée de goudron muette dans laquelle se fait prendre le lapin en y restant collé. Les divers emplois de ce terme illustrent les multiples significations de cette figure emblématique : « [...] an object of censure, a sticky problem, a black person (used in the U.S., 1940 s.) [...] »¹⁴¹ Ainsi, un bébé de goudron, un « tar baby » se définit comme un problème épineux dans lequel on s'enlise ou, dans la définition anglaise : « [...] something from which it is nearly impossible to extricate oneself. »¹⁴² Il y a aussi une locution figurative en français : « être dans le goudron » qui signifie la même chose. Il constitue aussi une insulte qu'on l'on peut faire uniquement à l'endroit d'un Noir. À tous ces sens se rajoute celui de la « tar woman » dans la mythologie africaine, que Morrison a elle-même interprétée comme l'image de la femme *qui retient les choses ensemble*¹⁴³.

¹³⁹ « Goudron » dans *Robert électronique*, 2004.

¹⁴⁰ « Aurelio Espinosa (folklorist) determines that "The Wonderful Tar Baby Story" may have its origins in India, he also thinks that it may have been shared, transported to Africa, and then to the Americas by the Spanish. » Kim Pearson, *TAR BABY*, [http://kpearson.faculty.tcnj.edu/Dictionary/tar_baby.htm], (page consultée le 28 septembre 2006). De plus, différents auteurs états-uniens (ou qui ont vécu longtemps aux États-Unis.) ont eu recours à ce mythe : Mark Twain dans *Autobiography* (1910), Rudyard Kipling, *Debts and Credits* (1926), Charles Parrish, *Journal of a Negro education* (1946) et John Hoyer Updike dans *Coup* (1975).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁴² Kim Pearson, *TAR BABY*, [http://kpearson.faculty.tcnj.edu/Dictionary/tar_baby.htm], p. 2. (adresse consultée le 28 septembre 2006).

¹⁴³ Traduction libre de : « who can hold things together » J. Brooks Bouson, « Defecating Over a Whole People ». in *Quiet as It's Kept : Shame, Trauma and Race in the Novels of Toni Morrison*, Albany, State University of New-York Press, 2000, p. 104.

Dès le début du roman, le lecteur fait face à un personnage inconnu qui lutte pour ne pas se noyer après avoir sauté d'un bateau. Il est dit qu'« [i]l se dirigerait peut-être vers l'horizon dans une mer noire comme de la poix. » (*TB*, p. 11). Cette mer a non seulement la couleur de la poix, mais aussi sa texture, ce qui empêche le personnage inconnu d'aller là où il veut. Nous apprenons un peu plus tard que ce personnage est Fils, le fugitif.

Après le prologue, la première occurrence du « tar baby » est rattachée à Jadine, qui est saisie par l'image d'une femme dans un supermarché que nous surnommerons « la dame en jaune ». La façon dont celle-ci nous est décrite correspond à l'effet dévastateur que cette femme a sur Jadine qui en tombe littéralement amoureuse :

La peau comme du goudron à côté de la robe jaune canari. [...] Une brève goulée d'air avant que cette femme – cette mère/seule/elle –, cette beauté impossible à photographier eût tout emporté. [...] Quand on est tombé amoureux, la colère est superflue; l'insulte impossible. On marmonne « garce », mais la faim ne vous quitte jamais. Elle est là, ouverte et toujours prête pour une autre robe jaune canari, d'autres doigts noirs comme le goudron [...] (*TB*, p. 65-66)

Cette femme bouleverse complètement Jadine, elle devient une figure emblématique qui la poursuit tel un fantôme. Elle s'interroge : « [p]ourquoi avait-elle voulu que cette femme l'aime et la respecte? » (*TB*, p. 67). Cette question demeure ouverte et nous envoie sur la piste d'une quête, du désir incompréhensible de Jadine.

La deuxième occurrence du « tar baby » vise Valerian. Ce dernier devient l'héritier d'une entreprise de confiserie à sept ans alors que son père décède. Toute sa famille s'investit dans son éducation pour qu'il puisse prendre en charge la compagnie. La famille, qui tenait à s'assurer que Valerian comprenne l'importance de prendre la relève, donne son nom à un bonbon, les *Valerians* : « Les Valerians furent un échec lent mais réel, mais pas sur le plan financier, car ils étaient fabriqués à partir des résidus de sirop de leur principale fabrication – les Teddy Boys. » (*TB*, p. 72).

Notons que les *Valerians* sont faits à partir de résidus, de la même manière que le goudron est un condensé de résidus. De plus, les initiales des *Teddy Boys* correspondent aux initiales de *Tar Baby*, soient *TB*. Alors que Valerian poursuit son histoire à propos de l'entreprise, il explique pourquoi les *Valerians* ont été un échec : « Personne ne peut gagner un dollar en vendant des bonbons de pédé à des nègres. » (*TB*, p. 72). Les friandises n'inspiraient rien qu'une certaine forme d'infantilisme, de mollesse. Tout compte fait, si les *Valerians* étaient un échec, c'est non seulement parce qu'ils faisaient « pédé », mais aussi parce qu'il n'y avait que les *nègres* qui en achetaient.

L'unique occasion dans le roman où un personnage qualifie un autre personnage de *tar baby* survient lors d'une dispute entre Jadine et Fils. C'est Fils qui insulte Jadine : « Gardienne, pute évoluée, pute-domestique, grosse tête de bureau d'aide sociale, con civil, Tar Baby – bébé goudron de pute du bas-côté de la route » (*TB*, p. 310). En résumé, Fils reproche à Jadine de ne pas défendre les « vraies » valeurs « noires », de se prêter au jeu de Valerian (le *Blanc*) et de ne rien comprendre au rôle simiesque et dégradant que Fils croit qu'elle joue. Elle incarnerait le piège « civilisé » des sociétés occidentales¹⁴⁴.

Margaret elle-même est figurativement comparée à un *tar baby* à travers le regard de Fils qui l'observe affalée au soleil :

Elle était en maillot de bain et Fils trouva qu'elle faisait penser à de la guimauve qu'on chauffe mais qu'on ne rôtit pas. Que sous sa peau blanche et douce il y avait du sucre liquide, pas d'os, pas de cartilage – que du sucre liquide, mou et collant. (*TB*, p. 277)

L'élément itératif du *tar baby* est à nouveau son aspect « adhésif », « gluant ». L'intérêt de cette citation tient au fait que c'est « l'intérieur » de Margaret qui semble *collant*. De « l'extérieur », on ne peut pas se douter de ce qui se cache et ce que Fils y

¹⁴⁴ Sur cet aspect, plusieurs critiques divergent d'avis. Morrison dit elle-même dans une entrevue (Bill, Moyers, *A conversation with Toni Morrison*, 1994) qu'elle a voulu que Jadine symbolise cette forme de *tar baby*.

voit : une menace où il est dangereux de s'aventurer au risque de s'enliser, de glisser et d'y rester.

En ce qui concerne Fils, plusieurs allusions sont faites entre lui et le goudron sans que ce soit nécessairement un aspect précis de lui-même qui y soit relié. De surcroît, ces mentions ne viennent pas nécessairement d'autres personnages, mais aussi de la narration. Un passage éloquent permet d'isoler un fil conducteur par rapport à Fils, tout en signalant son rôle dans le roman :

[...] aussi il avait à peine le temps de souffler en elle l'odeur du goudron et sa consistance brillante avant de se faufiler hors de la chambre en espérant qu'elle lâcherait un pet ou le croirait afin que l'odeur animale ne l'inquiète pas ni ne dérange le rêve qu'il avait déposé là. (TB, p. 170).

L'odeur dont il s'agit est la même qui est mise en jeu lors du premier dialogue entre Fils et Jadine. La première apparition de Fils décontenance complètement Jadine; elle le traite de singe, le menace de *le jeter aux alligators* s'il essaie de la violer et surtout, elle lui dit qu'il pue. Au terme de ce dialogue houleux, Jadine avertit Fils qu'elle va tout dire à Valerian à propos de sa visite inopinée dans sa chambre. La dernière réplique de Fils est : « Ne lui dis pas que j'ai senti ton odeur. » (TB, p. 173). Jadine est ébranlée par ces propos et le narrateur nous fait part de ses sentiments intérieurs :

Il avait remué en elle quelque chose qui était si répugnant, si horrible, et il avait réussi à lui faire ressentir que la chose qui lui inspirait une telle répulsion n'était pas en lui, mais en elle. C'était pour cela qu'elle avait honte. C'était lui qui avait une odeur. Enivrante, mûre. Mais elle était la seule à vouloir la sentir. Comme un animal. (TB, p. 174)

Tout comme dans le roman de Gordimer, le personnage noir est rattaché à toute une série de stéréotypes, une figuration qui « désobjective » en ne laissant qu'une forme qui dédouble le protagoniste et sur laquelle se fondent les dichotomies. Fils est semblable à July. Sa présence déstabilise Jadine parce qu'il lui renvoie une image d'elle-même effrayante, méconnue et qui lui cause une certaine angoisse comme July

par rapport à Maureen. Ainsi, l'odeur de goudron que Fils a soufflée en Jadine est ce même mouvement qui contraint celle-ci à reconnaître qu'elle a autant de désir que Fils, qu'elle est investie dans une dynamique intersubjective qui la réclame, la sollicite et réveille en elle une étrangeté qu'elle n'arrive pas à cerner. La configuration discursive du *tar baby* apparaît donc comme un programme indiquant des quêtes qui traversent nos personnages à leur insu. D'ailleurs, lorsque Jadine tombe dans le marais abominable du *Sein de vieilles* et qu'elle s'y empoisse jusqu'aux genoux : « [...] les femmes qui pendaient dans les arbres [...] s'étonnaient de la lutte désespérée de la jeune fille en bas pour se libérer, pour être quelque chose qu'elles n'étaient pas. » (*TB*, p. 259). La dame en jaune est une figure du *tar baby* et elle est à ranger du même côté que les femmes dans les arbres. Jadine ne sait pas si elle veut être cette *mère/seule/elle*, image mythique de la « femme noire » qui rassemble et qui retient, forte et pleine de sollicitude. Morrison joue littéralement sur la polysémie du mythe du *tar baby* comme nous le mentionne Philip Page : « Here [...] Morrison sounds a chord – an apparently one-dimensional allusion to the myth – and then plays the changes on that chord by suggesting endless versions and interpretations of the myth.¹⁴⁵ » Lorsque Morrison joue sur les variations du mythe, elle incite à penser que celles-ci n'ont pas la notoriété véridique dont ils font figure et que la possibilité de les manipuler à notre guise implique aussi qu'on puisse les changer. Le *tar baby* expose les dichotomies et les questionne, puisqu'il oblige chacun des personnages, enfermés dans l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes et des autres, à se regarder à travers le regard des autres. Ils ne sont pas dans ces cas-là des objets d'un discours ou d'une description qui les « surdétermine », ils sont surpris dans leur propre mise en scène.

À la fin du récit, les quêtes se résorbent pour certains et demeurent infructueuses pour d'autres. Jadine est hantée par la dame en jaune jusqu'au jour où elle dit à sa tante Ondine qu' « [...] il y a d'autres façons d'être une femme. » (*TB*, p.

¹⁴⁵ Philip Page, « Contention and Dissolution in *Tar Baby* », in *Dangerous Freedom : Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's novels*, Jackson: University Press of Mississippi, 1995, p. 129.

398). Jadine met fin au pouvoir de séduction des entités qui la hantent depuis le début en disant « qu'elle lâcherait les chiens, aurait une prise de bec avec la dame en jaune -- avec elle et avec toutes les femmes de la nuit qui l'avaient *regardée*.¹⁴⁶ » (TB, p. 410). Jadine rompt avec ses rêves et ses amours (Fils et la dame en jaune), elle « [...] n'avait pas besoin de sécurité ni de rêves de sécurité. Elle était la sécurité qu'elle avait tant attendue. » (TB, p. 410).

Pour Margaret, qui s'était vue associée au *tar baby* dans les yeux de Fils alors qu'elle-même l'avait traité de tous les noms, la perception de Fils change complètement. Fils l'affronte en lui demandant ce qu'elle avait vu dans sa penderie et elle répond qu'elle avait vu un « gros noir » alors qu'il est plus mince que Valerian. Elle surenchérit en disant qu'elle a vu un étranger « gros et effrayant » et ne terminant pas sa pensée, elle dit qu'elle « a pensé... ». Fils saisissant tout de suite de quoi il s'agit, lui répond : « Que j'allais vous... [...] ». (TB, p. 279). Bien entendu, le mot sous-entendu est « violer ». Elle nie ces allégations et Fils qui n'est aucunement attiré par Margaret la ridiculise en lui disant : « Je me voyais faire ça. Ou essayer de le faire, et c'était drôle. » (TB, p. 279). Margaret est vexée; cette réaction est ambiguë et invite à la recherche du sous-entendu. En effet, le fait que Margaret soit contrariée suggère qu'elle aurait voulu que Fils *ait envie de la violer* (qu'il la désire), bref que l'attirance non avouée qu'elle a à l'égard de Fils soit mutuelle. Elle est renvoyée à son propre désir, comme Jadine. Cette confrontation révèle un des enjeux des dichotomies qui se résume à faire porter la charge affective de ses désirs et ses responsabilités par la personne qui en est à l'origine. Cette constatation n'était pas possible avant la déconstruction de la structure.

Valerian est perdu après avoir réalisé l'importance du crime de l'innocence qui est le sien. Totalement abasourdi, il est enfermé dans un mutisme que Sydney, son serviteur, tente de rompre. Ce silence est qualifié d' « horreur de cire ». La figure du *tar baby* est rattachée encore une fois à son caractère collant. Valerian sombre

¹⁴⁶ Souligné dans le texte.

dans sa propre défaite, dans sa propre image, il est désormais prisonnier de lui-même parce que, tout en réalisant l'innocence dont il est coupable, il ne peut pas se déprendre de cette accusation qui l'avilit. Toute la question de son entreprise de bonbons et l'étrange ressemblance que ces *Valerians* avaient avec Margaret, rouge et blanc, soulèvent la façon par laquelle il a créé et entretenu son ignorance, son aveuglement volontaire : « [...] il savait qu'il était coupable parce qu'il avait vécu avec une femme qui avait fait s'agenouiller quelque chose en lui la première fois qu'il l'avait vue, mais dont il ne savait rien [...] ». (*TB*, p. 343). Valerian est dégoûté de lui-même et il n'arrive pas à composer avec sa nouvelle image qu'il ne reconnaît pas. À ce sujet, nous pouvons nous référer à Butler lorsqu'elle écrit : « Remettre en question un régime de vérité, lorsque ce régime de vérité gouverne la subjectivation, c'est remettre en question la vérité de moi-même et, en fait, ma propre capacité à dire la vérité sur moi, à rendre compte de moi.¹⁴⁷ » Il est intéressant de noter que les critiques de *Tar Baby* et de *Ceux de July* s'arriment sur le fait que le « mythe de l'homme blanc » est ce qui constitue le nœud des tensions narratives qui régit les dichotomies¹⁴⁸. Tout comme Maureen dans *Ceux de July*, Valerian, qui incarne le « mythe de l'homme blanc », est défait. Comparativement à lui, sa femme se trouve « lavée » par l'humiliation publique qu'elle a subie le soir de Noël : « Le merveilleux soulagement de l'humiliation publique, la solide sécurité du pilori en elle. [...] elle arborait cette expression de sérénité [...] qui vient de la découverte que la danse est finie. » (*TB*, p. 333). La danse dont il s'agit est le jeu de rôle dans lequel tous les protagonistes étaient cantonnés alors que les dichotomies étaient effectives. La mascarade est terminée car Margaret retrouve l'humanité dont elle avait été dépossédée. Valerian la perçoit désormais à sa juste mesure, c'est-à-dire, imparfaite.

¹⁴⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁸ Pour Morrison, voir Doreatha Drummond Mbalia, « *Tar Baby* : A reflection of Morrison's developed class consciousness », in *Toni Morrison*. New-York, St-Martin's Press, 1998, p. 89 et Philip Page, p. 113. Pour Gordimer voir André Viola, « Conservateurs, progressistes et révolutionnaires dans les romans d'André Brink et de Nadine Gordimer », in *L'Afrique littéraire*, n° 76, p. 74 et Paul Rich, p. 366.

Maintenant, il [Valerian] voyait les rides [...] Elle semblait vraie. Pas comme un bonbon Valerian, mais comme une personne dans un autobus, déjà formée, avec de la chair, l'épaisseur d'une vie qui n'est pas la vôtre et qui ne vous est pas accessible. (TB, p. 338)

D'ailleurs, *la chair d'une vie qui n'est pas accessible* est à mettre en parallèle avec la raison pour laquelle Margaret piquait son fils Michael. C'est Ondine qui la fournit en disant : « Elle ne piquait pas son bébé. Elle piquait le bébé de Valerian. Le sien, elle l'aimait. » (TB, p. 394). Le petit corps de Michael est une incarnation du *tar baby* de Valerian. Margaret ne pouvait s'empêcher de le piquer, cela lui était irrésistible et « [...] la raison pour laquelle elle le faisait sortait de l'acte lui-même. » (TB, p. 334). Le *bébé de Valerian*, dans la citation ci-dessus, est le *tar baby*, l'image dans laquelle Margaret s'est vue enfermée dès que Valerian l'a vue. Nous abondons dans le sens de Jill Matus et Philip Page lorsqu'ils postulent que le geste de Margaret découle du fait qu'elle n'est qu'une femme « objet » et qu'elle a transféré cette objectivation sur son fils :

[...] she [Margaret] is the lonely and ornamental young wife of an older, wealthy and dictatorial man. When her socialising with the servants, Sydney and Ondine, is discouraged, she vents her frustration on her young son the only being less powerful than herself.¹⁴⁹

et

The only thing she [Margaret] can influence is her baby [...] she begins to reify Michael and to control him through abuse.¹⁵⁰

Par ailleurs, *cette chair inaccessible* est une autre définition qui réitère à nouveau l'opacité du sujet, soit la limite qu'il ne faut pas dépasser au risque de ruiner l'intégrité du sujet ciblé comme dans *Tu t'appelleras Tanga*.

Pour sa part, le personnage de Fils demeure la figure la plus emblématique du *tar baby* et ce, jusqu'à la fin. La première phrase du roman en français est : « Il crut

¹⁴⁹ Jill Matus, « *Tar Baby* : a message mailed from under the sink », in Toni Morrison *Contemporary World Writers*, Toronto, Manchester University Press, 1998, p. 89.

¹⁵⁰ Philip Page, *op. cit.*, p. 114.

être sauvé. » (*TB*, p. 9) et en anglais : « He believed he was safe.¹⁵¹ » Dès le début du texte, nous savons que ce « il » ne sera pas sauvé d'après le temps du verbe qui clôt l'action dans le passé. Tout le roman est l'inexorable noyade de Fils dans son *tar baby*. Pour Fils, ce bébé de goudron se résume à un amour de sa propre ignorance et les raisons qu'il soutient pour défendre ses croyances. Ces savoirs faussés se résument à l'idée que les Noirs et les Blancs n'ont rien en commun. Sa pièce de dix cents qu'il décrit comme la seule chose qu'il aimerait sincèrement retrouver symbolise son *tar baby*, puisqu'il y rattache un amour nostalgique vain qui le fait sombrer en lui faisant perdre toute prise sur le présent. Son ignorance se base sur une série de fictions qui sont détachées de la réalité. Jadine lui dit : « J'apprenais à vivre dans ce¹⁵² monde. Celui dans lequel nous vivons, pas celui qui est dans ta tête. Pas ce trou d'Eloe; ce monde-ci [...] Arrête d'aimer ton ignorance, elle ne vaut pas qu'on l'aime. » (*TB*, p. 373). Sa puérilité déconcerte Jadine et elle le traite à plus d'une reprise de « bébé ». C'est pourquoi le narrateur affirme lors de la rupture finale entre Jadine et Fils : « Le sauvetage se passait mal. » (*TB*, p. 380). Selon Fils, il faut choisir un « camp » : « [...] on ne mélange pas les races; on les abandonne ou on les choisit ». (*TB*, p. 381). Il accuse Jadine d'être dans le « camp » des Blancs parce qu'elle a accepté que Valerian paie ses études. C'est pour cette raison qu'il la traite de *pute* et de *tar baby*. Fils croit en une certaine entité raciale qui empêcherait les Blancs et les Noirs d'avoir des relations authentiques en raison d'un passé qui l'aveugle. Jadine essaie de lui montrer que pour les Noirs : « [...] la seule vengeance c'est de dépasser ça [...] » (*TB*, p. 381), c'est-à-dire ces vieilles dichotomies qui ne peuvent plus perdurer. Exténuée par Fils, Jadine brise tout le charme qui était associé à la fameuse première pièce de dix cents – symbole du *tar baby* de Fils – en jetant une pièce quelconque de dix cents au sol; et pour l'humilier, elle le force à la ramasser.

Prends-les. Maintenant tu sais d'où ils viennent, tes dix premiers cents : une Noire comme moi a baisé avec un Blanc pour les gagner

¹⁵¹ Toni Morrison, *Tar Baby*, New-York, Plume Book, 1982, p. 3.

¹⁵² Souligné dans le texte.

et elle les a donnés à Frisco qui t'a demandé de te défoncer le cul pour les avoir. C'est ça, tes dix premiers cents. [...] Ramasse. (*TB*, p. 384).

Fils est symétriquement opposé à Valerian. Si le premier cultive un savoir vétuste, le second nourrit une ignorance *criminelle*. La quête de Fils se poursuit jusqu'à la fin du roman. Il cherche à l'extérieur de lui, par l'entremise de l'amour aveugle qu'il a pour Jadine, une identité qui pourrait l'empêcher de vivre comme un fugitif :

Car s'il aimait et perdait cette femme dont le visage endormi était la limite de ce que ses yeux pouvaient supporter et dont le visage éveillé le renvoyait à sa confusion, il perdrait sans aucun doute le monde. (*TB*, p. 311)

Il n'accepte pas les critiques de Jadine. Il est perdu parce qu'il a ramassé la pièce de dix cents et l'a mise dans sa poche.

Somme toute, le *tar baby* dans le roman de Morrison agit comme un condensé de tous les sens présentés plus haut. Fils, le caméléon textuel, est l'emblème du *tar baby* car c'est sur lui que s'échafaude le récit. Le désir inavouable de Margaret à son égard traduit la signification du *tar baby* comme un objet de censure. Comme tous les protagonistes noirs des romans à l'étude, Fils est confondu avec une représentation qui le désubjective en faisant de lui un espace antithétique de la quête et du rejet. Fils aussi est divisé intérieurement. La simultanéité de ces deux affects exprime la nature « épineuse » du *tar baby*. Le piège dans lequel tous se font prendre est un aveuglement à soi-même qui court-circuite l'intériorité de l'*autre* sujet afin de perpétuer de fausses croyances : « Racism makes you deny the real world of your emotions.¹⁵³ » La fonction discursive du *tar baby* fait du roman lui-même un guet-apens comme l'affirme Letitia L. Moffit :

« I argue that this "frustration" is intentional on Morrison's part – and ultimately effective. [...] I believe she has crafted her own tar-baby – like trap. The trap is in judging the

¹⁵³ Bill Moyers, *A Conversation with Toni Morrison*, edited by Danille Taylor-Guthrie, Jackson, University press of Mississippi, 1994, p. 266.

characters in terms of overly simplistic, quickly formed definitions based on their apparent roles – a trap into which the characters themselves initially fall, given their limited visions, but that readers may avoid, given that from our vantage point we are able to see multiple visions. »¹⁵⁴

En définitive, nous croyons que les ruptures qui séparent les protagonistes, dans les trois textes, ont été rendues possibles uniquement par la confrontation des savoirs faussés et de leur mise en échec.

¹⁵⁴ Letitia L. Moffit, « Finding the Door : Vision /Revision and Stereotype in Toni Morrison's *Tar Baby* », in *Critique*, Fall 2004, vol. 46, n° 1, p. 14.

CONCLUSION DES BŒUFS D'ARGILE

Je suis debout ici dans votre poème. Insatisfaite.
Adrienne Rich (1991, p. 44)¹⁵⁵

Tout compte fait, notre réflexion a rendu possible l'exploration des enjeux liés à la représentation du corps noir à travers les interactions opposant dans un espace contraignant des sujets noirs et blancs. En effet, l'analyse des trois romans nous a amenée à constater que l'effondrement des dichotomies ou leur sérieuse remise en question est redevable à la dynamique intersubjective qui s'oppose à la fixité de la figure du Noir campée dans une altérité radicale symbolisée par son corps.

L'itinéraire que nous avons suivi a d'abord consisté à présenter la construction de la figure du *nègre*. Cette esquisse a non seulement mis en place l'objet de notre démarche, mais elle a également fourni les éléments archétypaux permettant la mise en récit des personnages noirs dans les textes. Les caractéristiques de l'archétype du Noir se résument à l'essentialisation de sa *lubricité*, de son *idiotie* et de sa *sauvagerie*. Par la suite, nous nous sommes penchée sur la symbolique du corps dans le social ainsi que l'injonction de son déni. En déterminant que les relations de corps à corps sont régies par des codes et des signes (qui ordonnent, divisent et catégorisent) découlant de la « présence » du « corps mystique », nous avons examiné le rapport entre le corps noir et l'intersubjectivité. La mise en relation de ces deux termes a rendu possible l'établissement d'une parenté entre l'éradication progressive du corps, sa « bestialisation », le refus de l'altérité, et par ricochet, la reconnaissance que ce qui pose problème chez le *nègre* n'est pas tant sa couleur que le fait qu'il soit perçu comme l'incarnation de ce corps *mal-aimé*, celui associé à l'animalité, l'irrationalité et la sexualité. Ainsi, l'expression « le corps noir » est en quelque sorte un pléonasme considérant le signifié du Noir. La mise en lumière de cette dynamique

¹⁵⁵ Adrienne Rich, *An Atlas of the Difficult World, Poems, 1988-1991*, New-York, W.W. Norton, 1991, p. 44 ; cité de l'ouvrage d'Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. [The Location of Culture], trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 19.

sociale a situé la figure du Noir dans un registre de littéralité métaphorique. Son fonctionnement à l'intérieur des pratiques discursives a été mis en relief avec les fonctions du trope, c'est-à-dire de déplacement, de glissement, de condensation et d'économie en plus de l'indétermination entre la fiction et le réel¹⁵⁶.

Notre analyse de la figure du Noir dans un contexte intersubjectif a illustré une cohérence au niveau de la structure dichotomique qui liait les protagonistes. Autant dans *Tu t'appelleras Tanga*, dans *Ceux de July* que dans *Tar Baby*, la figure noire apparaît sous le même « signifiant », réunissant en son sein une série de contradictions inextricables. Tour à tour espace de projection et de rejet, le Noir a été dépeint par une identité antagonique conjuguant opacité et transparence. Il était soit complètement intelligible, soit suspecté d'un caractère impénétrable et, par ce fait même, menaçant. D'un côté du paradoxe ou de l'autre, cette situation antithétique réduit le sujet à une coquille vide, « désubstantialisée ». Dans *Ceux de July*, July est une fonction pour Maureen, c'est-à-dire un serviteur. Dès qu'il apparaît différemment ou étranger à son rôle de « boy », Maureen est angoissée. Dans *Tar Baby*, Fils est littéralement une forme qui attire et qui rebute au gré de ce que tous les personnages et lui-même pensent et disent à son propos. Dans *Tu t'appelleras Tanga*, l'agonisante est devenue complètement intelligible par son récit. Tanga est le Verbe dont Anna-Claude s'abreuve. La fin suggère qu'elle est entièrement connue d'Anna-Claude.

L'altérité fondamentale qui modalise tous les romans dépend des dichotomies qui la soutiennent. Les ruptures que nous avons repérées surgissent dans les récits au moment où les fictions diverses que les sujets cultivent à propos d'eux-mêmes et des autres sont rendues impossibles par la sérieuse remise en question des clichés. À l'opposé, dans le roman de Beyala, c'est une identification « totale » des deux sujets qui met fin aux dichotomies, et ceci de deux manières. D'abord, le récit est construit de manière telle qu'à la fin, il est impossible de distinguer Tanga d'Anna-Claude. Puis, conséquemment à cela, l'indistinction des deux femmes engendre un

¹⁵⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 136.

personnage mythique, *Tanga*. Cette dernière dépasse et surplombe la vie réelle et le passé des deux femmes, symbolisant du coup une sorte d'« essence féminine ». Dans tous les cas, la mise en échec des stéréotypes considérés, au préalable, comme des faits établis, a dû irrémédiablement passer par la pleine reconnaissance d'un sujet en présence. Les fractures que cela a entraînées ont posé les jalons de relations appelées à être redéfinies. Ces jalons sont autant de facteurs éthiques qui devront désormais guider les protagonistes pour la reconfiguration de l'espace sans les dichotomies et pour l'engendrement de nouveaux récits non exclusifs :

L'autre nous sert de miroir où nous dévisager nous-mêmes, nous découvrir et nous explorer. Il nous permet de percevoir en notre for intérieur des représentations de nous-mêmes et d'élargir ainsi notre champ de conscience.¹⁵⁷

La promesse que font ces ruptures constitue le déplacement poétique de la figuration du Noir. Nous entendons, par déplacement poétique, une rupture qui se fait sur deux plans. D'abord, sur le plan axiologique, la représentation négative du Noir est déplacée vers une représentation délestée d'un sens prédéfini et péjoratif. Cela implique qu'on le décharge de l'inscription viscérale de son infériorité en tant que sujet et que les valeurs négatives qui lui étaient associées passent à des valeurs positives. Sur le plan de la mise en écriture, les auteures ouvrent la voie pour tisser un nouveau sens en démasquant les tabous en place, elles proposent une histoire. Tant l'identité postulée que l'identité narrative des sujets correspondent toutes deux à une fiction. La seule différence est que la première est idéologiquement irréfragable et la seconde, forgée au fil du récit. Les romancières transforment une identité figée *a priori* en une autre qui est dynamique. Cette nouvelle écriture exige une ouverture à un espace pour l'*autre* en soi et à l'extérieur de soi. Rappelons que les protagonistes sont contraints de composer avec ce qu'ils savent désormais d'eux-mêmes. En effet, nous avons reconnu qu'une des fonctions des dichotomies constituait un aveuglement à soi. Cette situation s'est effondrée à partir du moment où *autrui* a pénétré ce lieu

¹⁵⁷ Christoph Wulf, *op. cit.*, p. 2.

trop éclairé en révélant que la peur de l'autre était avant tout une peur d'un soi méconnu ou tabou : « Je découvre que ma propre formation implique la présence de l'autre en moi, que l'étrangeté à moi-même est paradoxalement la source de mes rapports moraux avec les autres.¹⁵⁸ »

Dans le même ordre d'idées, le cheminement effectué par les auteures questionne par ce fait même les idéologies sous-jacentes à ces représentations. Chaque roman trace un itinéraire qui, par sa forme, cherche à rejoindre un mythe. Par exemple, *Fils* est un fugitif qui se retrouve à l'Arbre de la Croix inopinément. Tout au long du récit, il est incapable de produire une histoire cohérente de lui-même. Il se répète, fait des retours en arrière, poursuit, s'arrête et recommence (*TB*, p. 188-189). L'impossibilité pour *Fils* d'émettre un récit cohérent marque son incapacité à s'interpréter :

La médiation narrative souligne ce caractère remarquable de la connaissance de soi d'être une interprétation de soi. Il expose "[...] l'effort impossible et pourtant sans cesse recommencé du langage pour dire ce qui n'est pas lui, pour se poser en monnaie convertible."¹⁵⁹

Fils demeure pourtant inintelligible à lui-même et aux autres. Ce qui trouble sa capacité à se raconter provient autant des idées fausses auxquelles il tient que de celles des autres. Il n'arrive plus à faire la distinction entre ce qui est lui et ce qui n'est pas lui. Cette incapacité caractérise plusieurs des protagonistes des trois romans : Valerian, Anna-Claude et Maureen.

¹⁵⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 86. Ce que Butler énonce dans ce passage s'apparente à ce qu'elle dit dans un autre de ces textes sur le racisme schématique à propos du cas de Rodney King : « The fear is that some physical distance will be crossed, and the virgin sanctity of whiteness will be endangered by that proximity. The police are placed to protect whiteness against violence, where violence is the imminent action of that black male body [...] their own violence cannot be read as violence. » Judith Butler, « Endangered/Endangering : schematic racism and white paranoia », in R. Gooding-Williams, *Reading Rodney King/Reading Urban uprising*, New-York and London, Routledge, 1993, p. 14.

¹⁵⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 52.

À la fin de l'histoire, Fils part à la poursuite de Jadine, mais Thérèse le dirige plutôt vers les cent chevaliers. Une série d'allusions, un *système d'échos*¹⁶⁰ établit des parallèles entre le mythe des Chevaliers de l'île et Fils. Cette suggestion ouverte qu'offre la fin du roman nous incite à penser que Fils court vers le mythe et qu'il deviendra par ce fait même un des cent chevaliers aveugles. La fuite qui clôt l'histoire rend compte des « procédés de narration renv[oyant] au poème.¹⁶¹ » Dans l'écriture de *Tar Baby* : « [...] il y a un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique qui attire l'attention sur la forme même du message.¹⁶² » La convocation du mythe des cent chevaliers met ce dernier en abîme par rapport au roman. Ce processus nous renvoie inévitablement au cadre de l'énonciation du récit principal, ce qui a pour effet de positionner le discours romanesque dans le cadre plus large du discours social. Du mythe du *tar baby* à celui des *cent chevaliers aveugles*, ce sont deux ordres du monde qui s'opposent. L'itinéraire de Fils transcende le roman et ramène l'écriture de Morrison à un parcours, car « [...] l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique.¹⁶³ » Aussi, n'oublions pas que le voyage de Fils commençait déjà dès la première ligne vers ce lieu *orienté et symbolique* où nous, lecteurs, savions *qu'il ne serait pas sauvé*. La conclusion de *Tar Baby* fait une boucle avec le début et si Fils est perdu, il ne le sait pas. Il est par ce fait même une figure allégorique.

Toujours d'un point de vue poétique, la fin de *Ceux de July* empêche de clore le récit. Comme Fils, mais pour des raisons totalement différentes, Maureen s'enfuit. Sa fuite survient à un moment de l'histoire où Mme Smales a perdu toute forme d'attachement possible à son passé. Il n'y avait plus que le fusil, mais une fois qu'on l'a volé, il ne lui reste plus rien. Tout au long de l'histoire, Maureen perd progressivement la notion du temps et parallèlement à cela, son identité. Comme

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶² *Ibid.*, p. 8.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 9.

Tadié nous l'indique : « [l]e temps reproduit la structure de l'espace (ici/ailleurs; maintenant/ à un autre moment), mais il en constitue la matière.¹⁶⁴ » La fin de l'opposition *ici/là-bas* arrive au même moment où Maureen constate qu'elle est complètement vulnérable, qu'elle n'arrive plus à être en contiguïté avec le temps et l'espace. Le temps se fige et l'espace l'étouffe. Cette angoisse est si oppressante qu'elle fuit instinctivement lorsqu'elle reconnaît le bruit d'un hélicoptère. Ainsi, la fuite de Maureen soulève d'autres interrogations lorsque l'on se questionne sur l'objet de sa quête. Le temps dans l'histoire ne coïncide pas avec la réalité. L'écriture de Gordimer dépeint un drame utopique imaginant la fin de l'apartheid.

Avec Beyala, c'est une série de récits enchâssés sous le dénominateur commun de l'*essence féminine* (au-delà de toutes les différences entre les femmes qui pourraient les désolidariser), réunissant les femmes dans la défense d'une « Histoire » à transmettre, qui prend la forme du mythe. À la fin de l'histoire, au moment où Anna-Claude dit être Tanga, nous assistons à une sortie effective du temps et de l'espace. L'entité engendrée, *Tanga*, devient mythique parce qu'elle se dérobe à un lieu donné ainsi qu'à un espace donné. L'entité en question rejoint par sa nature le *lieu d'origine* pour réécrire une cosmogonie où la femme n'est plus un objet de violence. Du corps meurtri de Tanga surgit un récit qui s'affirme comme étant le « pain à pétrir » (*TT*, p. 35) pour toutes les femmes enfermées dans une prison de souffrance et de silence. L'écriture de Beyala crée une nouvelle femme qui a toutes les caractéristiques du mythe.

De part et d'autre, cette écriture insufflant la forme du mythe aux romans est à mettre en parallèle avec la « blancheur mythique » à laquelle plusieurs critiques ont fait référence chez Morrison et Gordimer. Le questionnement des clichés, puis progressivement des idéologies en place est un travail de déconstruction. Dès l'introduction, nous avons souligné le fait que les trois auteures sont préoccupées par des enjeux complexes entourant la question raciale. La mise en perspective

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

d'éléments communs, soit des petites sociétés fermées, des personnages scindés, orphelins, jugulant dans un univers ayant comme fond l'imaginaire du Noir, s'est résumée à la mise en perspective d'un univers vraisemblablement ordonné et en paix qui présentait pourtant des failles importantes. Ces dernières ont finalement été révélées et le chaos qui régnait, exposé.

En effet, la réinscription des stéréotypes qu'effectuent Beyala, Morrison et Gordimer est l'élément de base pour sonder des intrigues ourdies de « condensés d'idéologies subreptices »¹⁶⁵. Comme nous l'avons dit précédemment, afin de déconstruire la référentialité du corps noir, il a fallu tisser cette dernière pour mieux la défaire. Ceci dit, la difficulté d'aborder un sujet aussi tabou que la représentation du Noir, réside dans le fait qu'elle attaque des régimes de vérité constitutifs des individus et plus largement, des sociétés. Tel que nous avons pu l'observer dans les différents axes d'analyse, la fonction des différences est de conforter les croyances et les reconduire comme étant vraies sans questionner leur origine. Les dichotomies observées sont régies par des contradictions structurantes formant un système cohérent. Tout est fait pour que les dichotomies trouvent leurs propres justifications à l'intérieur de ces univers.

Dans le cadre de notre corpus, le régime de vérité est une cosmogonie où le Noir est le signe d'une altérité radicale effrayante et surtout inquiétante. Dans les trois textes, les personnages blancs disposent d'un pouvoir économique qui leur offre un choix. Cependant, c'est surtout d'une suprématie symbolique dont ils disposent qui leur permet de conditionner la façon dont leur relation devrait se définir avec les protagonistes noirs.

Tout au long des récits, les auteures font correspondre l'imaginaire du Noir à une blancheur mythique qui se précise avec l'évolution des intrigues. Pour tous les critiques, cette blancheur mythique est chargée de connotations toutes aussi fausses que la référentialité du Noir. Or, la fonction de cette blancheur est de disposer de sa

¹⁶⁵ Jacques Chevrier, « Stéréotype » in *Vocabulaire des études francophones*, 2005, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 166.

propre éthique « légitimisante » lui permettant de faire son propre procès. De tous les personnages, c'est certainement Valerian qui incarne le mieux le mythe de « l'homme blanc » avec son profil de médaille (*TB*, p. 286) et particulièrement avec le discours qu'il tient sur lui-même (*TB*, p. 77). Il valide automatiquement sa façon d'être et d'agir. D'ailleurs, le régime de vérité qui guide Valerian à son insu, est le fondement de tous ses discours; il est « tout-puissant ». C'est aussi ce qui le protège de toute forme d'étrangeté ou d'extériorité, tout en le préservant de l'artificialité de sa personne. Le caractère totalitaire de la structure dichotomique explique la difficulté de rompre avec elle. En effet, lorsque Valerian apprend les révélations inouïes d'Ondine, il est littéralement tétanisé. Encore une fois, le problème de la déconstruction est extrêmement sensible, parce qu'on ne peut pas toucher à un aspect sans affecter l'ensemble. Valerian ne sait plus qui il est, ni qui il a été. Tout n'était que simulacre. Autant chez Anna-Claude et Maureen que chez Valerian, la perte de contact avec la réalité résulte d'une désintégration psychique due à une atteinte profonde de ce qui les définissait en tant que sujets. Étrangement, leur quête se dévoile en tant que quête, uniquement à partir du moment où ils sont perdus et que les protagonistes noirs sont reconnus en tant que sujets souverains, mais tout aussi blessés sur le plan identitaire.

Bref, pour déconstruire le signifiant du Noir, il a fallu justement exposer la théâtralisation de cette figuration et son caractère ostentatoire. La blancheur mythique a surgi comme étant l'*alter ego*, son reflet oblitéré. En outre, nous comprendrons que les figures que sont les personnages blancs sont le fait d'une projection de leurs craintes et de leurs visions venant oblitérer simultanément la réalité historique qu'ils incarnent. Une fois que la narration négative qui précédait le Noir a disparu, les protagonistes blancs et noirs sont face à eux-mêmes, exposés.

Toutefois, il ne faut pas être dupe : il semble impossible de sortir des récits. Au mieux, les trois romancières réussissent avec brio à proposer une autre narration qui ne cadre plus avec les idéologies devenues caduques. Ainsi, elles démontrent

qu'on ne peut pas sortir de l'histoire, qu'il faut composer avec elle. Faire l'économie d'une remise en question est aussi la garantie d'un aveuglement qui paralyse.

En conclusion, force est de constater que le sentiment d'étrangeté parfois radical est peut-être un détour obligé vers la connaissance de soi et par ce fait même, de l'autre. Comme les auteures nous le présentent dans leur œuvre, ce que l'on croit connaître est souvent obstrué par une toile de simulacres. Les protagonistes ont prétendu avoir un accès direct aux êtres. Justement, lorsque ces sujets n'ont plus convenu aux idées préconçues, quand ceux-ci ont résisté, ils ont provoqué une prise de conscience qui indique que la connaissance n'est pas acquise et ne peut l'être ultimement que partiellement. À des pratiques discursives qui ont perpétué un ordre du monde où le Noir apparaît comme une altérité radicale, les auteures opposent un projet non définitif qui rend inadéquates les formes dichotomiques figeant la dynamique de l'intersubjectivité. Le dénouement de chacun des romans ne nous laisse qu'à nos propres spéculations sans proposer une reconfiguration « post-dichotomies ». Rien n'est gagné d'avance, il demeure irrémédiablement une part d'incertitude qui est probablement le gage d'une quête continuelle de soi et de l'autre. C'est à cela que renvoie l'image féconde des bœufs d'argile de Gordimer (*cf.* p. 25) : conjuguer la force des certitudes acquises sur soi et sur l'autre et la conscience de leur fragilité.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Corpus étudié

- Beyala, Calixthe. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock, 1988, 190 p.
- Gordimer, Nadine. *Ceux de July*. Trad. de l'anglais par Annie Saumont. Paris, Albin Michel, 1983, 207 p.
- Morrison, Toni. *Tar Baby*. Trad. de l'anglais par Jean Guilloineau. Paris : 10/18, 1996, 432 p.

Corpus théorique

- Almeida, Ivan. « Un corps devenu récit » in *Le corps et ses fictions*, sous la dir. de Claude Reichler, Paris ; Minuit, 1983, p. 7-18.
- Appiah, Anthony K. & Gutman, Amy. *Color Conscious : the Political Morality of Race*, New Jersey : Princeton University Press, 1996, 191 p.
- Bachollet, Raymond. Jean-Bartélemy Debost. Anne-Claude Lelieur et Marie-Christine Peyrière. *Négripub, l'image des Noirs dans la publicité*. Paris : Somogy, 1992, 157 p.
- Bazié, Isaac (dir.). *Études françaises : Le corps dans les littératures francophones*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, vol.41, n°2, automne 2005, 157 p.
- . « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu », in *Tangence : Les formes transculturelles du roman francophone*, n° 75, été 2004, 18 p.
- . « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi » in *Sémiotique appliquée*, n° 11-12, 2002, p. 233-247.
- Bhabha, Homi D. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. [The Location of Culture], Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007, 411 p.
- Berthelot, Francis. *Le Corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997, 192 p.
- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. coll. « Université ». Paris : Nathan, 2000, 227 p.
- Bilé, Serge. *Sur le sexe surdimensionné des Noirs*. Paris : Serpent à plumes, 2005, 198 p.

- Bokiba, André-Patient. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan littérature, 1998, 287 p.
- Bouvet, Rachel et Basma el Omari, (dir.). *L'espace en toutes lettres*. Québec : Nota Bene, 2003, 306 p.
- Brohm, Jean-Marie. *Le corps analyseur*. Paris : Anthropos, 2001, 239 p.
- . « Construction du corps : Quel corps? » in *Le corps rassemblé, pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, sous la dir. de Catherine Garnier, Montréal : Édition Agence d'Arc, 1991, p. 85-106.
- Butler, Judith. *Le récit de soi*. [Giving An account of O neself], Trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Paris : Presses universitaires de France, 2007, 141 p.
- . « Endangered/Endangering : Schematic racism and white paranoia » in *The Judith Butler reader* ed. by Sara Salih, with Judith Butler. Malden, MA : Blackwell, 2003, p. 13-16.
- Chevrier, Jacques. *Vocabulaire des études francophones*, Limoges : Pulim, 2005, 210 p.
- De Certeau, Michel. « Des outils pour écrire le corps », in *Traverses : Panoplies du corps*, n° 14-15, avril 1979, p. 3-14.
- Detrez, Christine. *La construction sociale du corps*. Coll. « Inédit essais ». Paris : Seuil, 2002, 257 p.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1977, 189 p.
- Fanoudh-Siefer, Leon. *Le mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2^e Guerre Mondiale)*. Paris : Klincksieck, 1968, 231 p.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie du savoir*, Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1999 [1966], 400 p.
- . *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971, 81 p.
- . *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1973, 318 p.
- Galtung, Johan. « Cultural Violence » in *Journal of Peace Research*, vol 27, n°3, 1990, p. 291-305.
- Gates, Henry Louis Jr. « Race », *Writing and Difference*. U.S.A. University of Chicago Press, 1986, 422 p.

- Gil, José. *Métamorphoses du corps*. Paris : Édition de la Différence, 1985, 285 p.
- Gould, Jay Stephen. « Des races et du racisme au cours des siècles » in *La mal-mesure de l'Homme*, Paris : Odile Jacob, 1997, p. 407-445.
- Gouvard, Jean-Michel. *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*. Paris : A. Collin, 1998, 188 p.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». Chap. in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, p. 117-180.
 ———. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993, 47 p.
- Hart-Nibbrig, Christian L. « Corps du texte », in *Le corps et ses fictions*, sous la dir. de Claude Reichler, Paris : Minuit, 1983, p. 97-107.
- Hoffman, Léon-François. *Le nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*. Paris : Payot, 1973, 302 p.
- Kempf, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris : Seuil, 1968, 188 p.
- Le Breton, David. *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 127 p.
 ———. *L'Adieu au corps*. Paris : Traversées, 1999, 278 p.
 ———. *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris : Librairie des méridiens, 1985, 230 p.
 ———. « Corps et symbolique sociale » in *Cahiers internationaux de sociologie*. 1982, p. 223-232.
 ———. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, 263 p.
- Liné, Carl Von. *Systema Naturae*. Nieuwkoop : Netherland, B. de Graaf, 1964, 30 p.
- Link-Heer, Ursula. « L'Afrique comme métaphore » in *Littératures et sociétés africaines*. Gunter Narr, 2001, p. 1-13.
- Little, Roger. *Nègres blancs : représentations de l'autre autre : essai*. Paris : L'Harmattan, 1995, 142 p.
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, 2001, 188 p.
- Meyer, Jean. *Esclaves et Négriers*. Paris : Découvertes Gallimard, 1998, 160 p.

- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992, 238 p.
- _____. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003, 222 p.
- Moussa Sarga (dir.). *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature : (XVIIIe-XIXe siècles : actes du colloque international de Lyon)*. Paris : L'Harmattan, 2003, 455 p.
- Nicolas Blanchard, Pascal. Gilles Boëtsch. Éric Deroo et al. (dir.). *Zoos Humains : au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte, 2004, 485 p.
- Quéran, Odile et Denis Trarieux (dir.). *Les discours du corps : une anthologie*, Paris : Presses Pocket, 1993, 252 p.
- Ricoeur, Paul. « L'identité narrative » in *Esprit*, n° 7-8 juillet-août 1988, p. 295-314.
- Roger, Toumson. *Mythologie du métissage*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, 272 p.
- Saïd, Edward W. *Culture et impérialisme*. Saint-Amand-Monrond : Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, 555 p.
- Semujanga, Josias. *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 1999, 207 p.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The post-colonial critic : Interviews, Strategies, Dialogues*. New-York & London : Routledge, 1990, 168 p.
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978, 206 p.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1989, 278 p.
- _____. *La conquête de l'Amérique*. Paris : Seuil, 1982, 452 p.
- Walker, Keith L. *Countermodernism and francophone literary culture : the game of Slipknot*. U.S.A : Duke University Press, 1999, 300 p.
- Wesseling, Henri L. *Le partage de l'Afrique, 1880-1914*. Trad. du néerlandais par Patrick Grilli. Paris : Denoël, 1996, 840 p.
- Wieviorka, Michel. *L'espace du racisme*. Paris : Seuil. 1991, 251 p.

Wulf, Christoph. « L'Autre » in *Parcours, passages et paradoxes de l'interculturel*. Paris : Anthropos, 1999, p. 1-25.

Khatibi, Abdelkébir (dir.). Études littéraires maghrébines n°6. *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*. Paris : L'Harmattan, 1995, 220 p.

Collectif. *Notre librairie : Images du noir dans la littérature occidentale*, n° 90 novembre-décembre 1987, 92 p., n° 91 janvier-février 1988, 147 p.

Références Beyala

Almeida, Irène Assiba d'. *Francophone Writers Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville : University Press of Florida, 1994, 222 p.

Beyala, Calixthe. *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*. Paris : Mango, 2000, 94 p.

Chevrier, Jacques, « Calixthe Beyala : quand la littérature féminine africaine devient féministe » in *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, p. 22-24.

Coly, Ayo Abiéto, « Neither Here nor There : Calixthe Beyala's Collapsing Homes » in *Research in African literature*, (33 : 2), summer 2002, p. 34-45.

Kom, Ambroise. « L'univers zombifié de Calixthe Beyala » in *Notre librairie* : n° 125, 1999, janv.-mars, p. 64-71.

Rangira, Béatrice Gallimore. *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris & Montréal : L'Harmattan, 1997, 201 p.

Références Gordimer

Barnouw, Dagmar. « Nadine Gordimer : Dark Times, Interior Worlds and the Obscurities of Difference » in *Contemporary Literature*, vol. 35, n° 2, 1994, p. 252-281.

Folks, Jeffrey J. « Artist in the interregnum : Nadine Gordimer's July's People », in *Critique : studies in contemporary fiction*, (39 : 2), Winter 1998, p. 115-126.

Gordimer, Nadine. *Writing and Being*. Cambridge : Harvard University Press, 1995, 145 p.

- Gordon, Jennifer. « Dreams of a common language : Nadine Gordimer's *July's People* » in *African Literature Today*, vol. 15, 1987, p. 102-108.
- Munnick, Yvonne. « Nature et culture : Les figures du corps dans *July's People* de Nadine Gordimer » in *Études anglaises* : Grande-Bretagne, États-unis, (51 : 1) 1998, Jan-Mar, p. 39-50.
- Neil, Michael. « Translating the Present : Language, Knowledge, and Identity in Nadine Gordimer's *July's People* » in *The Journal of Commonwealth Literature*, (25 : 1), 1990, p. 71-97.
- Rich, Paul. « Apartheid and the Decline of the Civilization Idea : An Essay on Nadine Gordimer's *July's People* and J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians* » in *Research in African Literature*, (15 :3), 1984, Fall, p. 365-393.
- Smith, Rowland. « Masters and Servants : Nadine Gordimer's *July's People* and the Themes of Her Fiction » in *Critical Essays on Nadine Gordimer*. Boston : Hall, 1990, p. 140-152.
- Viola, André. « Conservateurs, progressistes et révolutionnaires dans les romans d'André Brink et de Nadine Gordimer », in *L'Afrique littéraire*, n° 76, p. 69-92.

Références Morrison

- Bouson, J. Brooks. *Quiet as it's Kept: Shame Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany : State University of New-York Press, 2000, p. 103-130.
- Davis, Cynthia A. « Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction » in *Toni Morrison*. Peach, Linden (dir.), New-York : St-Martin's Press, 1998, p. 27-42.
- Drummond Mbalia, Doreath. « Tar Baby : a reflection of Morrison's Developed Class Consciousness » in *Toni Morrison*. Peach, Linden (dir.), New-York : St-Martin's Press, 1998, p. 89-102.
- Fultz, Lucille P. « Playing with difference : The other as subject » in *Toni Morrison: playing with difference*. Urbana : University of Illinois Press, 2003, p. 20-45.
- Lepow, Lauren. « Paradise Lost and Found: Dualism and Edenic Myth in Morrison's *Tar Baby* » in *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, sous la dir. de David L. Middleton, New-York : Garland Publishing, 1997, p. 165-182.

- Matus, Jill. « Tar Baby : a message mailed from under the sink » in *Toni Morrison contemporary World Writers*. Manchester : New-York : Manchester University Press, St-Martin's Press, 1998, p. 85-102.
- Moffit, Letitia. « Finding the door : Vision /Revision and Stereotype in Toni Morrison's *Tar Baby*. » in *Critique : Studies in Contemporary Fiction*. vol 46, n°1, 2004 Fall, p. 12-26.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark*. Virginia : Virginia Books, 1991, 112 p.
- Moyers, Bill. *A conversation with Toni Morrison*, ed. by Danille Taylor-Guthrie, Jackson, University press of Mississippi, 1994, p. 262-274.
- Otten, Jerry. "TAR BABY" in *The Crime of Innocence*. Columbia : University of Missouri Press, 1989, p. 63-80.
- Page, Philip. « Everyone Was Out of Place : Contention and Dissolution in *Tar Baby* » in *Dangerous freedom : Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's novels*. Jackson : University Press of Mississippi, 1995, p. 108-131.
- Pearson, Kim. *TAR BABY*. [http://kpearson.faculty.tcnj.edu/Dictionary/tar_baby.htm], (adresse consultée le 28 septembre 2006).
- Raynaud, Claudine. *Toni Morrison*. Paris : Belin, 1996, 128 p.
- Collectif, Jean-Marc Terrasse (dir.). *Toni Morrison invitée au Louvre : Étranger chez soi*, Paris : Christian Bourgois, 2006, 150 p.

Œuvres littéraires

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1949.
- Buffon, Louis Leclerc. *Histoire Naturelle*. Paris : Gallimard, 1984, 343 p.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1971, 101 p.
- Genet, Jean. *Les nègres*, Paris : Gallimard. 2005, 183 p.
- Gordimer, Nadine, *July's people*, New-York : Penguin Books, 1981, 160 p.

Hugo, Victor. *Bug-Jurgal*. 1826.

Loti, Pierre. *Le roman d'un Spahi*. Paris : Gallimard, 1992, 308 p.

Morrison, Toni, *Tar Baby*, New-York : Penguin Book, 1981, 305 p.

Thubman, Harriet. *La case de l'oncle Tom*. 1952.

Ouvrages de référence

Baraquin, Noëlla & cie. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin, 2000, 265 p.

Dictionnaire politique et historique du 20^e siècle, Paris : La Découverte, 2003, 768 p.

Encyclopédie Microsoft Encarta, 2005.